DAS LEBEN DER MALER.



Anthonio van Dyck.

DAS

LEBEN DER MALER

NACH

ÄLTEREN UND NEUEREN KUNSTSCHRIFTSTELLERN

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE BEARBEITET

VON

ADOLF STERN UND ANDREAS OPPERMANN.

VOM SECHSZEHNTEN BIS ZUM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT.

LEIPZIG,
VERLAG VON HEINRICH MATTHES.
1864.

Vorwort.

Der erste Theil des „Lebens der Maler“ hat sich im Ganzen einer so freundlichen Aufnahme und verhältnissmässig raschen Verbreitung zu erfreuen gehabt, dass die Herausgeber die Fortsetzung und den Schluss ihrer Arbeit in der Erwartung veröffentlichen dürfen, auch mit diesem Theil den Voraussetzungen ihrer Leser und den Forderungen billiger Beurtheilung, wenigstens in den Hauptsachen, zu entsprechen.

Im Vorwort zum ersten Theil haben wir uns über die Beweggründe, die uns zu der Abfassung der hiermit geschlossnen Reihe von Künstlerbiographieen veranlassten, kurz ausgesprochen und ebensowohl die Kreise bezeichnet, für welche unsre Arbeit vorzugsweise bestimmt ward, als auch die bescheidnen Ansprüche, die dieselbe erhebt, unumwunden dargelegt. Wenn einige Beurtheilungen das „Leben der Maler“ über die Linie dieser Ansprüche hinaus gerühmt haben, so müssen wir als unsre Ueberzeugung bekennen, dass wir Alles, was in jenen Beurtheilungen besonders hervorgehoben wurde, als unerlässliche Bedingungen jeder Kompilation betrachten, welche einige Berechtigung gewinnen soll. — Während wir aber nicht vergessen, innerhalb welcher

— selbstgezogenen — Schranken sich die vorliegenden biographischen Skizzen bewegen, glauben wir mit bestem Recht auch die vereinzelten Missverständnisse, denen das Werk dennoch begegnet ist, zurückweisen zu dürfen. Dass „selbständige Forschungen" den Werth der Arbeit für alle diejenigen erhöht haben würden, „welche mit den benutzten Hülfsmitteln vertrauter sind", stellen wir keineswegs in Abrede. Wohl aber glaubten wir im Recht zu sein, auf solche Leser zu verzichten, und die grosse Zahl derjenigen ins Auge zu fassen, welche nur mit dem kleinsten Theil der kunsthistorischen Literatur bekannt und doch von regem Interesse für die Lebensgeschichte der Meister erfüllt sind. Wer die Werke von Vasari, Van Mander und Sandrart in seiner Bibliothek besitzt und die ganze Reihe neuerer Arbeiten, von Rumohr bis zu Burkhardt, von Passavant und Förster bis zu Guhl, von Waagen und Reumont bis zu Hermann Grimm und v. Eye studierte, dem bietet allerdings das „Leben der Maler" wenig Neues. Aber daraus folgt keineswegs, dass die dargebotnen Künstlerbiographieen nicht völlig jenen Zwecken zu entsprechen und jene Leser zu befriedigen vermöchten, auf die im Vorwort des ersten Bandes deutlich genug hingewiesen ward.

Dieser zweite Theil umfasst die Zeit vom Ende des sechszehnten Jahrhunderts bis auf die jüngste Vergangenheit. Die Werke, aus denen für diesen Zeitraum geschöpft werden musste, waren die verschiedenartigsten und sind überall an den betreffenden Stellen genannt. Für einige Biographieen von Meistern des siebzehnten Jahrhunderts leistete der zweite Band von Guhls „Künstlerbriefen" die wesentlichste Hülfe. Bei den französischen Künstlern der Neuzeit konnten die französischen Autoren nur mit grosser Vorsicht benutzt werden, insofern sie fast alle fanatische Parteigänger der „Classi-

ker“ oder „Romantiker“ sind. Die Skizze über „Horace Vernet“ verdanken die Herausgeber der freundlichen Theilnahme, welche Herr C. Clauss in Dresden für das Buch bewiesen hat. Die Lebensbeschreibungen der neueren und neuesten deutschen Meister stützen sich zum Theil auf seither unveröffentlichte Mittheilungen, wo dies aber nicht der Fall ist, sind die Herausgeber den letzten Bänden der trefflichen „Geschichte der deutschen Kunst“ von Ernst Förster, die fast durchgehend Selbsterlebtes berichten, den grössten Dank schuldig geworden. Trotz der von Förster überlieferten Thatsachen, trotz anderweit empfangner Ergänzungen, blieb es unvermeidlich, dass über einige der bedeutendsten neueren Künstler nur wenig Persönliches berichtet werden konnte, so dass die betreffenden Abschnitte nur als Umrisse einer biographischen Skizze erscheinen.

Da dies, noch lebenden Meistern gegenüber, am Ende natürlich war, entschlossen wir uns nur nach manchem Bedenken zur Ausdehnung unsrer Arbeit bis auf die Gegenwart. Diese Bedenken erschienen jedoch minder wesentlich, als die Gründe, welche für eine solche Ausdehnung sprachen. Einmal würden die Künstlerbiographieen des achtzehnten Jahrhunderts für ein Buch wie das vorliegende, den unerquicklichsten Abschluss gebildet haben. Sodann lag die Erwägung nahe, dass gerade bei dem Leserkreis, welchen das „Leben der Maler“ vorausgesetzt und schon gefunden hat, eine lebendige Theilnahme auch für die neueren Meister vorhanden ist, die aber im Gewirr der Namen und Bestrebungen, sich sehr oft nicht eben den wahrhaften Grössen der neueren Kunst zuwendet. Es erschien als eine Pflicht, diejenigen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, deren Namen und Leistungen bereits jetzt der Geschichte der Kunst angehören, ihren grossen

Vorgängern anzureihen. Wir hoffen dadurch, so viel an uns ist, zu immer allgemeinerer Erkenntniss und Verehrung des wahrhaft Grossen und Schönen auch in der Gegenwart beizutragen, und wollen für solchen Zweck sehr gern den Vorwurf auf uns nehmen, dass die Ausdehnung der biographischen Skizzen auf noch lebende Meister nicht völlig correkt sei! —

Dresden, 10. December 1863.

Adolf Stern. Andreas Oppermann.

Inhalt.

	Seite
Italien im siebzehnten Jahrhundert	1
Die Carracis	6
Domenichino	21
Guido Reni	30
Guercino	44
Caravaggio	49
Spagnoletto	55
Salvator Rosa	63
Luca Giordano	71
Spanien im siebzehnten Jahrhundert	79
Francisco Zurburan	86
Diego Velasquez	88
Esteban Murillo	99
Die Niederlande im siebzehnten Jahrhundert	107
Franz Floris de Vriendt	119
Peter Paul Rubens	124
Anthonie Van Dyck	159
Paul Rembrandt	174
Die niederländischen Genremaler	189
Jacob Ruysdael	206
Frankreich im siebzehnten Jahrhundert	211
Nicolas Poussin	217
Claude Lorrain	227
Charles Lebrun	232
Kunst und Künstler im achtzehnten Jahrhundert	238
C. W. E. Dietrich	243
Die französischen Galantriemaler	247
Rafael Mengs	252
Angelica Kaufmann	257

	Seite
Der Wiederaufschwung der Kunst	265
Jacques Louis David	268
Asmus Carstens	279
Joseph Anton Koch	297
Die neue französische Kunst	305
Jean Dominique Jngres	311
Horace Vernet	317
Eugène Delacroix	333
Paul Delaroche	338
Ary Scheffer	345
Leopold Robert	351
Biard und Decamps	358
Louis Gallait	364
Alexandre Calame	370
Die neue deutsche Kunst	374
Friedrich Overbeck	385
Peter von Cornelius	395
Philipp Veit	437
Julius Schnorr	444
Buonaventura Genelli	459
Wilhelm von Schadow	466
Karl Friedrich Lessing	475
Wilhelm von Kaulbach	482
Alfred Rethel	496
Moritz von Schwind	509
Karl Rottmann	523
Friedrich Preller	526
Andreas Achenbach	533
Ludwig Richter	542

ZWEITE ABTHEILUNG.

VOM SECHSZEHNTEN BIS ZUM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Italien im siebzehnten Jahrhundert.

In aller Völkergeschichte so gut als in den Begegnissen der einzelnen Menschen, bedarf es nur weniger Jahrzehnte, um einen völligen Umsturz oder Umschwung der seither geltenden Verhältnisse herbeizuführen. Und so stellt sich das Italien, welches wir am Anfang und Eingang des siebzehnten Jahrhunderts erblicken, als ein völlig verändertes dem Lande gegenüber, das beim Beginn des sechszehnten Jahrhunderts mit Recht beanspruchen konnte, an der Spitze der europäischen Culturentwicklung zu stehen. Damals, im Jahre 1500, waren die Leiden Italiens kaum im Beginn, die Fremdherrschaft stand nur erst als drohende Möglichkeit vor Augen, alle bedeutenderen Italiener, von Papst Julius II. bis auf Macchiavelli, lebten in der Hoffnung, sie beseitigen zu können. Noch war das herrliche Land reich, blühend, viele seiner Städte glänzender und mächtiger, als anderswo die Staaten. Unter den Nachwirkungen der Blüthezustände, unter den stolzen Hoffnungen, die Italien noch hegen durfte, hielt sich die nationale Kunst aufrecht und feierte gerade in jenen Jahrzehnten ihre höchsten Triumphe, in denen von innen und aussen bereits die schwersten Gefahren drohten. Noch war durch das nationale Unglück der Geist des Volkes nirgends gebeugt. Und ein Theil dieses Geistes behauptete sich bis in die Mitte und über die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts hinaus.

Doch nun hatte sich der Process des Verfalls unaufhaltsam vollzogen. An die Stelle der anfänglich drohenden französischen Herrschaft war die spanische getreten. In Sicilien und Neapel, in Mailand geboten

spanische Vicekönige, die kleinen mittelitalienischen Fürsten, die sinkenden Medicäer, waren von ihnen abhängig. Venedigs Geltung und Einfluss minderte sich mit jedem Tage. Die einzige nationale Macht in Italien, die päpstliche, konnte nicht mehr an Vertreibung der Spanier denken, seit sie die Hülfe der grössten katholischen Macht zur Bekämpfung des Protestantismus, der Reformation in ganz Europa bedurfte. Italien mochte untergehen! Die Kirche musste gerettet werden! Von ihr aus geschahen nur noch wenige Versuche, einen bessern Zustand der Dinge herbeizuführen.

Noch wesentlicher und einschneidender, als der politische Verfall, wirkte der geistige Umschwung, welcher im Gefolge dieser Dinge gekommen war. Nur an wenigen Resten und Spuren hätte sich das schaffende und geniessende, das strebende, das skeptische und spöttische Italien des grossen Lorenzo und Leos X. wieder erkennen lassen. Der freie Lebensgenuss, die Philosophie und die classischen Studien, das ganze Dasein voll unbändigen Freiheitsdranges, voll leuchtender heitrer geistvoller Sinnlichkeit, voll Lebenskraft und Genie, war aus Rom und Florenz gewichen. Die Reformation mit ihrem gewaltigen Ansturm hatte andere Lebensmächte und Elemente zur Herrschaft gebracht. Um sie zu schlagen und niederzuwerfen, waren der Fanatismus und die Inquisition an die Stelle der seitherigen geistigen Freiheit, (die freilich bis zur Frechheit stellenweis ausgeartet war,) getreten. Die neue Controle des Lebens und der Sitten, welche obwaltete, mochte vielfach ungenügend sein, um so vollständiger, unerbittlicher, tiefgreifender erwies sich dagegen die Controle der Geister. An jene freieste Bewegung, wie sie im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert geherrscht hatte, durfte im siebzehnten nicht mehr gedacht werden.

Natürlich gingen, trotz der kirchlichen und geistigen Reaction, gewisse Dinge, die einmal vorhanden waren, nicht durchaus verloren. Die Freude an äusserlicher Schönheit, an schöner Form war dem Italiener nicht wohl mehr zu entreissen, obschon die neuen Bussprediger und später die Henkerscenenmaler auch hierfür ihr Möglichstes thaten. Der Glanz und die Buntfarbigkeit des Daseins blieben und nur der Schmelz und Duft desselben waren dahin. Ein neuerer Historiker sucht dies mit dem Bonmot: „man war ernsthafter geworden, nicht tugendhafter" zu charakterisiren.

Alles dies darf auch da nicht unerwähnt bleiben, wo von der italienischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, von dem merkwürdigen kurzen Wiederaufschwung, den sie genommen, die Rede sein soll. Unter den vielen wichtigen oder müssigen Dingen, welche die Spekulation der Kunstphilosophen beschäftigt haben, steht die Frage obenan, warum die italienische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, trotz grosser und herrlicher Talente, trotz reichen Strebens, zu keiner rechten Blüthe gelangt sei. In der That liegt ein grosser Theil der Erklärung in den italienischen Zuständen eben jener Tage. Zunächst zwar kam keine der künstlerischen Begabungen dieser Zeit den Gliedern der unsterblichen Trias oder auch nur einem Coreggio und Tizian Vecellio völlig gleich. Aber hiervon abgesehen, hinterlassen auch die Talente zweiten Ranges der frühern Zeiten einen frischern, freudigeren Eindruck, als die Maler dieser Periode. Und dies liegt offenbar weniger an ihnen, als an den allgemeinen Erscheinungen, die auf sie zurückwirkten. Selbst bei dem grössten glänzendsten Talent, bei dem gebildetsten Schönheitssinne, dem ernstesten Streben, von dem sie zu Zeiten belebt und beseelt waren, fehlte ihnen eine Umgebung wie jene, in der die lange Reihe der Talente von der Mitte des fünfzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts gediehen war. Es fehlte der hochtragende Volksgeist, es fehlte die unmittelbare frische Begeisterung. Und wo hätte sie sich bei den Meistern dieser Zeit so leicht finden sollen? Sobald ein Aufschwung der Malerei erfolgte, machten sich allerdings die beiden grossen Richtungen der frühern Zeit wieder geltend. Aber der Idealismus erhielt nun etwas Gezwungenes, Akademisches, ward zum Eklekticismus. Im Naturalismus aber, der bei seiner Anlehnung an das Leben frischer, energischer sein musste, spiegelte sich, wie roh und wüst, wie äusserlich Leben und Sitte in Italien geworden waren. Die wilde zerrissne Leidenschaft, von der ein Theil der Künstler erfüllt wurde, die dann in den Bildern zu Tage trat, resultirte gleichfalls mit aus den unbefriedigenden Zuständen, aus der tiefen Zerrüttung.

Dies ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob in trüber Zeit überhaupt keine grossen Kunstleistungen möglich wären. Im Gegentheil wurde Alles geleistet, was die Einzelnen, was Genie und Studium vermögen. Dass aber der Hintergrund eines grossen Volkslebens verloren gegangen, die frische freie Begeisterung der glänzenden Zeit Italiens

unwiederbringlich verschwunden war, dass an ihre Stelle eine künstliche Kirchlichkeit, ein prunkhaftes, rein äusserliches Effecthaschen oder aber das wildeste Treiben der Leidenschaft traten, das konnte, trotz aller Talente, nicht ohne Nachwirkung auf die Künstler bleiben. Und so war der Aufschwung der italienischen Malerei allerdings nur ein augenblicklicher, äusserlicher, wenn auch überraschend reicher und bewundrungswürdiger. Indessen: selbst vom höchsten Standpunkt der Kunst aus betrachtet, behaupten die italienischen Maler des siebzehnten Iahrhunderts eine gewisse Bedeutung, und dieselbe wächst, wenn wir uns sowohl der Verhältnisse, unter denen sie lebten, als der Kunstzustände erinnern, denen sie unmittelbar gegenübertraten, denen sie ein Ende bereiteten.

Wir haben bei den Künstlern des sechszehnten Jahrhunderts schon erwähnt, wie wenige derselben sich in den ächten Bahnen Lionardos, Rafaels und Michel Angelos zu behaupten wussten.*) Bald nahmen die Dinge eine immer schlimmere Wendung. Die Massenproduction, durch Bestellungen von allen Seiten gefördert, durch Meister und Schüler, Patrone und Beschützte, gleichzeitig betrieben, bedeckte unglaubliche Mauerflächen mit Fresken, verbrauchte Leinwandstücken in den grössten Dimensionen und begnügte sich mit jedem Tage mehr, einzelne Zufälligkeiten der grossen Meister, von derem ächten Wesen sie bereits keine Ahnung mehr hatte, nachzuahmen. An die Stelle des gehaltvollen bedeutsamen Stils trat bei der Mehrzahl der Künstler, die in den Jahren von 1540—1580 und darüber hinaus malten, die Manier, zum Theil in einer frechen und hochmüthigen, zum Theil in ganz unbefangener und liederlicher Weise. In dieser Art schufen der Hauptsache nach die Vasari, Gebrüder Zuccaro, die Salviati, d'Arpino und unzählige Andre, deren Bilder in Palästen, Kirchen, Gallerien und Privatsammlungen grossentheils erhalten worden sind. Wenn wir bedenken, dass schon die Begründer dieser Richtung herabsanken, dass sie wiederum zahlreiche Schüler um sich versammelten, und diese neue Schüler dritter Hand über ganz Italien und in alle Welt schickten, so können wir begreifen, warum Michel Angelo in seinen spätern Lebensjahren den Tross der Maler verachtete, warum die glänzende Stellung, welche die Künstler während der Tage Rafaels und Michel Angelos eingenommen hatten, bereits wieder im Verschwinden begriffen war.

*) Leben der Maler. I. Band. S. 240. u. f.

Unter diesen Umständen trat gegen Ende des sechszehnten und im Beginn des siebzehnten Jahrhundert eine neue Wendung ein. So unglücklich im Grossen und Ganzen die Wirkung der katholischen Reaction für Land und Volk Italiens sich erwies, — momentan hatte sie dennoch günstige Resultate im Gefolge. Der völligen Zerfahrenheit wurde etwas entgegen gesetzt, was freilich noch lange keine Erneuerung des Lebens von Grund aus war, aber doch dafür galt und einige Zeit vorhielt. Die Kirche trat mit bestimmten Forderungen der Kunst gegenüber, sie begehrte anstatt der lauen Gleichgültigkeit oder der völligen Entfremdung einen neuen brennenden Eifer. Leidenschaftlichkeit, gespannter Effect mussten dann wohl ersetzen, was den Künstlern an einer wahrhaften Hingabe abging. Aller Glanz und alle Pracht, alle reife Schönheit, alle Fülle des Lebens, zu denen die völlige geistige Freiheit geführt hatten, sollten jetzt im Dienst der Kirche verwendet werden. Und sie verhiess den Künstlern Belohnungen, welche die Talente wohl reizen, aneifern, aufspornen konnten.

Den neuen Forderungen der Kirche an die Kunst, welcher übrigens die alten weltlichen, wie sie einmal vom sechszehnten Jahrhundert her überliefert waren, noch stets zur Seite gingen, kam die Malerei auf halbem Wege entgegen. Wie aber das Streben der Kirche viel weniger nach einer wirklichen Erneuerung, als nach einer Restauration des Gewesenen hinging, so besass auch der talentvollste italienische Künstler dieser Zeit nicht mehr den Muth, wirklich neue Bahnen zu suchen. Eine Restauration der Kunst, eine Wiederherstellung des Zustandes, in dem sie sich zur Zeit der grossen Meister: Rafaels, Michel Angelos, Tizians und Coreggios befunden hatte, schien möglich und ward erstrebt. Dies ist die eigentliche Bedeutung des Eklecticismus, jener vielberufenen Schule von Bologna, welche in ihren Hauptvertretern und Hauptwerken die edelste und bedeutsamste Richtung der Zeit repräsentirt. Naturgemäss musste ein Streben, das rein und würdig war, dem aber in seltnen Fällen eine höchste und letzte Erhebung zu Theil wurde, akademischen Beigeschmack erhalten.

Aber nicht alle Künstler mochten sich in diese Wege locken lassen. Rasch und lebendig empfindende Naturen zogen es vor, anstatt einem zweifelhaften Ideal nachzuringen, nach wie vor aus dem Leben unmittelbar zu entlehnen. Und da im ganzen italienischen Leben vielleicht

nichts mehr von Werth, von poetischem Gehalt war, als die persönliche Leidenschaft, die allein Bewegung in die allgemeine Stagnation brachte, so gaben sie sich rückhaltlos dieser Leidenschaft hin. Ihr „Naturalismus" ist recht eigentlich der Spiegel des herabgekommenen italienischen Lebens und braucht nur mit dem der Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts verglichen zu werden, um zu wenig erfreulichen Betrachtungen Anlass zu geben.

Die Künstler, welche beiden Richtungen bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus angehörten, sind ausserordentlich zahlreich. Nur wenig charakteristische Gestalten, in Kunst und Leben gleichsam den Typus des damaligen Malerthums wiedergebend, können wir einzeln zu schildern unternehmen. Vor allem ist hier der Begründer der akademischen Schule, in gewissem Sinne der Restauratoren italienischer Kunst, der Carraccis zu gedenken. Von ihren Schülern verdienen Domenichino und Guercino, sowie Guido Reni hervorgehoben zu werden, der grösste italienische Künstler des siebzehnten Jahrhunderts, frei von akademischer Einseitigkeit, auch dem Naturalismus Verständniss entgegenbringend und unter allen Malern jener Tage der einzige, den ein Hauch von der Poesie der grossen verflossnen Zeit berührt hatte. — Aus der Schule der Naturalisten haben vor Andern ihr Herr und Meister Caravaggio, alsdann Giuseppe Ribera (Spagnoletto), weiterhin der eigenthümliche vielseitige Salvator Rosa, ein Recht auf Einzelschilderung. Im Leben des Luca Giordano (Fa Presto) endlich, offenbart sich der Beginn des neuen und tieferen Verfalls, dem die italienische Kunst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts wiederum überliefert wurde, und aus dem auf ein Jahrhundert und länger hinaus kein Auferstehen erfolgen sollte.

Die Caraccis.

1555—1619.

Die Kunstgeschichte weiss nicht selten von Künstlerfamilien zu berichten, und wir haben im Verlauf unsrer biographischen Skizzen der Bellinis, der van Eyks und Holbeins gedenken, manchen unberühmten

Sohn eines berühmten Vaters oder umgekehrt, erwähnen können. An der Spitze der italienischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, an der Spitze jener Richtung, die späterhin der Eklecticismus hiess, steht die bolognesische Künstlerfamilie der Caracci, zu den berühmtesten und bedeutsamsten Verwandtengruppen zählend, deren sich die Kunst überhaupt rühmen darf.

Drei Glieder dieser Familie: Lodovico Caracci, der Oheim, Agostino und Annibale Caracci, die Neffen, waren es, welche den Namen derselben zu einem grossen und glänzenden erhoben So unzertrennlich erscheinen sie nach Lebensgeschick und Kunstrichtung, trotz vielfacher Zwistigkeiten und Zerwürfnisse, dass ihre Geschichte gemeinsam erzählt, ihr Wirken gemeinsam geschildert werden muss.

Der Aelteste unter ihnen, der Oheim Lodovico Caracci ward als der Sohn eines Fleischers im Jahre 1555 zu Bologna geboren. Er soll zum Handwerk des Vaters bestimmt gewesen sein, aber so früh und unabweisbar den Drang zur Kunst gezeigt haben, dass der alte Caracci es gerathen fand, seinen Lodovico dem Meister Prospero Fontana anzuvertrauen, einem der vielen Maler, die in Bologna seit den Zeiten Bagnacavallos lebten. Fontana gehörte, wie fast alle Künstler dieser Zeit, dem Manierismus an, die styllose Willkür, die noch dazu Idealität getauft wurde, hatte sich auch seiner Werkstatt bemächtigt, die überall eingerissene Liederlichkeit machte sich bei dem Meister von Bologna und seinen Schülern gleichfalls geltend. Wer Aufsehen erregen, seinen Platz behaupten, Geld zusammenhäufen und das Leben reichlich und prächtig geniessen wollte, der durfte weder säumig noch allzu gewissenhaft sein. So that es Fontana Andern gleich, schuf in unglaublich kurzer Zeit unglaubliche Massen von Gemälden, malte in wenig Wochen der Familie Vitalli zu Castello die Thaten ihrer Ahnen auf die Wände eines grossen Saales und was der Heldenstücke mehr waren. Zu diesem Künstler gelangte der junge Caracci, und da man bei Fontana nicht sonderlich gewöhnt sein mochte, auf Naturen nnd Eigenthümlichkeiten viel Acht zu haben, so ging in kurzem die Meinung des Meisters und der Mitschüler dahin, Lodovico der Fleischerssohn sei vielleicht gut genug zum Farbenreiber, jedenfalls aber zu schlecht zum Maler. Mit unzartem Atelierwitz ward er „der Ochse" getauft, als man sah, wie sauer er sich das Studium werden liess und wie wenig er geeignet sei, in der raschen, kecken und frechen Weise den Pin-

sel zu führen, die allerorts üblich war. Lodovico Caracci war keineswegs eine eminente Begabung, aber an Ernst des Wollens, an Einsicht in das Wesen der Kunst, an aufopferndem Fleisse allen seinen Spöttern überlegen. Fontanas Art und Weise, der ganze Manierismus, die Flüchtigkeit dieser Tageskunst ekelten ihn an. Die Gewissheit, dass die grossen Meister von ehedem auf anderen Bahnen gegangen, überkam ihn. So wendete er sich eifrig zu ihrem und zum Studium der Antike. Er suchte in Bologna die Werke Bagnacavallas, sowie diejenigen des noch lebenden Pellegrin Tibaldi auf, eines der wenigen Künstler, die noch auf Studium hielten. Dann beschloss er, Bologna zu verlassen, anderorts zu erwerben, was er für unentbehrlich hielt. Er begab sich zunächst nach Venedig und in die Schule eines wahrhaft grossen Meisters, des Tintoretto. Aber auch hier erwarb ihm seine grübelnde, langsame, Schritt um Schritt vorgehende Weise kein Zutrauen. Tintoretto, obschon kein Manierist, war doch an lebendig entschlossene rasche Production gewöhnt, er rieth dem armen Bolognesen, der sich ja am Ende vergeblich mühte, die Kunst aufzugeben. Statt dessen arbeitete Lodovico Caracci eifrig weiter, studirte die Werke Tizians, machte sich alsdann in Florenz mit den Schöpfungen des Andrea del Sarto, in Parma mit denen Coreggios, in Mantua mit denen Giulio Romanos vertraut. Es war ihm zur Ueberzeugung geworden, dass die Reform der Malerei damit beginnen müsse, dass man sich von sämmtlichen grossen Meistern je die trefflichste Eigenthümlichkeit aneigne.

So ausgerüstet kam er gegen Ende der siebziger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts in die Vaterstadt zurück. Er war entschlossen in Bild und Wort einen harten Kampf gegen die Vertreter der seitherigen Kunstweise zu beginnen. Die Bilder, die er zur Ansicht brachte, fanden denn neben manchem Lob auch den heftigsten Widerspruch. Es schien Lodovico wichtig sich nach Bundesgenossen, nach Gleichgesinnten umzusehen. Und ganz natürlich wendete sich sein Blick auf seine beiden Neffen, Agostino und Annibale, die sich im Alter nicht allzusehr von ihm unterschieden.

Agostino (geboren 1558) und Annibale Caracci (geboren 1560) waren die Söhne eines Schneiders zu Bologna und hatten zur Zeit, als sie ihr Oheim für die Kunst zu entflammen verstand, den künftigen Beruf schon gewählt. Der erstere war Goldschmidt, hatte daher einen

guten Unterricht empfangen, besass Kenntnisse in der Mathematik und im Zeichnen, und stach durch jenes feine Benehmen hervor, welches die meisten Genossen seines edlen künstlerischen Handwerks auszeichnete. Bruder Annibale aber hatte bis dahin auf dem Schneidertisch seines Vaters gesessen und sich weder Kenntnisse, noch geistige Bildung angeeignet. Der geübte Blick des Oheim Malers erkannte bald, dass der feine, zaghafte Agostino angefeuert und zu rascher Thätigkeit getrieben, Annibale aber, der alle Kraft und Frische sammt den Unarten eines Naturtalents besass, gezügelt werden müsse. So schickte er Agostino in die Werkstatt Fontanas, während er Annibale selbst in die Schule nahm. Dabei blieben die drei stets eng verbunden, tauschten ihre Pläne und ihre Hoffnungen aus, die vor der Hand freilich stark auf die Zukunft gestellt waren. Zunächst hatte Lodovico mit den Charakterverschiedenheiten und einer brennenden Künstlereifersucht Agostinos und Annibales zu kämpfen. Der erstere suchte, seit er Maler geworden war, eifriger als je den Umgang gebildeter, gesellschaftlich über ihm stehender Personen, las viel, dichtete, dachte und sprach oft und gern über die Kunst, während umgekehrt sich Annibale im trotzigen Pochen auf sein Können, in Verachtung des Wissens und besonders aller Kunstreflexion gefiel. Doch hatte Agostino auch als Maler bedeutende Fortschritte gemacht, sich unter Tibaldi zu einem vorzüglichen Kupferstecher ausgebildet und so viel Selbstbewusstsein Annibale in sich tragen mochte, so reichte er mit seiner Verachtung von Agostinos feinen Manieren und Kunstgesprächen nicht weiter aus, und begann eine neidische Eifersucht zu empfinden. Lodovico hielt es unter diesen Umständen für angemessen, wenn beide einige Zeit hindurch Bologna verliessen. Sie sollten durch Studien an der Quelle, gleich ihm selbst, ihre künstlerische Ausbildung weiter fördern, um zu dem bevorstehenden unvermeidlichen Kampfe besser gerüstet zu sein. So besuchten denn die beiden Brüder, wie zuvor Lodovico selbst, Norditalien und hielten sich besonders in Parma und Venedig eifrig studierend und arbeitend längere Zeit hindurch auf. Die Briefe, welche Annibale Caracci an den Oheim aus Parma schrieb, sind uns erhalten. Die Eindrücke der Werke Coreggios überwältigten ihn fast, in seinem Jubel über die grossen Kuppelbilder des Doms zu Parma, die ihn „starr vor Erstaunen“ stehen liessen, dachte er nur daran, dass der Bruder diese Herrlichkeit gleichfalls schauen müsse. „Es soll“, schrieb er,

„keinen Streit zwischen uns geben, ich will ihn Alles sagen lassen, was er will und mich mit Zeichnen beschäftigen." Er trieb in spätern Briefen, dass Agostino so rasch als möglich nach Parma komme, verharrte übrigens bei seiner Weise, denn er erklärte bezüglich dessen, was er von Coreggio gelernt hatte: „ich verstehe es zwar nicht, in Worten auszudrücken, aber ich weiss, wie ich es zu malen habe und das ist genug"*). Inzwischen aber setzte Agostino in Venedig jene ausserhalb der Kunst liegenden Studien fort, vor denen Annibale Abscheu empfand und von denen er erklärte, dass „Alles verlorene Zeit" sei. Dabei vernachlässigte der ältere Bruder die Kunst keineswegs, vervollkommnete sich im Gegentheil als Kupferstecher und Maler. Auch Annibale, nachdem er in Parma die Werke Coreggios zur Genüge studiert hatte, kam nach der Stadt des Tizian und Veronese. Hier scheinen die Brüder einträchtiger bei einander gelebt zu haben, als zuvor in Bologna.

Nach mehreren Lehr- und Wanderjahren glaubte der Oheim, dass die Zeit, auf welche er so lange geharrt, endlich gekommen sei. Agostino und Annibale kehrten nach der Vaterstadt zurück, um hier gemeinschaftlich mit dem Oheim, unterstützt von einer zu gründenden Schule den Kampf gegen die Manieristen zu beginnen.

Die Brüder traten zunächst mit einigen Tafelbildern hervor. Annibale malte eine „Madonna mit dem heiligen Johannes" und eine „Himmelfahrt der Maria", beide in der Pinakothek zu Bologna befindlich. Sie waren für das Princip der Ekletiker charakteristisch, auf einem Bilde versuchte Annibale die Kunstweisen Coreggios, Veroneses, Tizians nachzuahmen. Die Grundsätze, nach denen die Eklektiker schaffen und malen zu müssen glaubten, drückte Agostino in einem Sonett aus, welches man recht eigentlich ein Bilderrecept nennen darf. Nach diesem Recept sollte man von Michel Angelo die Kühnheit, von Tizian Naturwahrheit, von Rafael Harmonie, von Coreggio den reinen Styl, von den Lombarden die Färbung entlehnen. Wo auf diese Weise die Erfindung und die künstlerische Einheit blieb, vergass Agostino zu sagen. Glücklicherweise befolgten weder die Caracci noch ihre Schüler diese Vorschriften wörtlich. Obschon die Erfindung jederzeit die schwächste Seite der Schule von Bologna blieb, und die Nachahmung nie ganz verbannt war, — so erhob

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II Theil. S. 42.

sich besonders Annibale zu höherer künstlerischer Selbständigkeit, so überwog auch beim Nachahmen fast jederzeit die Weise eines Meisters.

Das erste grosse Werk, zu welchem sich die drei Caracci vereinigten, war die Ausschmückung des Palastes Fava. Lodovico unternahm es, die Hauptmomente der Aeneide in zwölf Bildern darzustellen, die beiden Brüder aber malten in achtzehn Bildern die Geschichte Jasons. Durch diese Gemälde wurde die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Caracci und ihre neue Richtung gelenkt. Gleichzeitig aber riefen sie die ganze Erbittrung, den äussersten Widerstand der noch Alles geltenden Manieristen hervor. Der Lärm scheint ein bedeutender gewesen zu sein, Lodovico und Agostino standen einen Augenblick erschrocken und vor dem eignen lang erstrebten Weg zurückbebend. Annibale, dessen Lebensgeister kühn waren, trieb vorwärts. In den mythologischen Malereien, mit denen die Paläste Zampieri, Magnani und andere verziert wurden, entfaltete sich der „neue Styl", dem die neue Akademie, welche die Caracci eröffnet hatten, alsbald zahlreiche Schüler zuführte.

Diese Kunstschule führte, den Grundgedanken ihrer Stifter ausdrückend, den Namen der „Incamminati" — der auf den rechten Weg Gebrachten. — Die Caracci schafften die zum Zeichnenunterricht nöthigen Gypsabgüsse, Handzeichnungen u. s. w. herbei, theilten sich dann in den Unterricht. Lodovico, der Oheim, übernahm gleichsam die Direction des Ganzen. Agostino, dem hier seine vielseitige, auch wissenschaftliche Bildung zu Hülfe kam, unterwies hauptsächlich in den theoretischen Fächern, trug Perspective und die Grundsätze der Architectur vor, unterrichtete mit Hülfe des Anatomen Lanzoni, „der auch heimlich Leichname zur etwaigen Zerlegungen lieferte" *), in der Anatomie. Er trug ausserdem Geschichte und die wichtigsten Dichter mit bezüglichen Erläutrungen vor, stellte die Zeichnenaufgaben, während Annibale den Unterricht in der Malerei so eifrig betrieb, dass er seine Schüler selbst bei Erholungsausflügen zu kleinen Landschaften und bei geselligen Vereinigungen zu Spottbildern antrieb. Der Eifer der Schüler wurde durch Preisaufgaben angefeuert, die den Caracci befreundeten Dichter von Bologna feierten die Sieger, Agostino sang wohl selbst zur Cyther das Lob seiner eifrigsten und begabtesten Schüler.

*) *Lanzi*, Geschichte der Malerei in Italien. Deutsch von Quandt. III. Theil. S. 70.

Zu den Incamminati, — dem Muster aller spätern Kunstakademieen — strömten alsbald von allen Seiten die Schüler. Nicht nur solche, welche sich der Kunst überhaupt zu widmen gedachten, auch vornehme Kunstfreunde und Dilettanten betheiligten sich an den Uebungen. Es gereichte den Caraccis einigermassen zum Vortheil, dass die alten Meister zu Bologna theilweis für gut befanden, ihren Schülern hart und hochmüthig zu begegnen. Da nun bei den „Incammnati" das Gegentheil stattfand, Jeder ermuntert wurde, so viel als möglich seiner eignen Weise zu folgen, so traten die talentvollsten Jünglinge aus den übrigen Werkstätten und Schulen über. Die Caraccis gewannen auf diese Weise GuidoReni, Albano, Domenichino zu Schülern. Ihr Ruhm wuchs von Jahr zu Jahr, verbreitete sich von Bologna aus über ganz Italien. Zuletzt mussten die Manieristen ihren Widerstand völlig aufgeben, „Cesi betheuerte, er wollte Jünger dieses neuen Styls werden, Fontana bedauerte, dass er zu alt, um ihm zu folgen"*), der einzige Dyonis Calvart beharrte auf seinem hochmüthigen Schelten.

Während der Jahre, in welchen dieser Aufschwung der Akademie stattfand, der am Ende des sechszehnten Jahrhunderts eine vollendete Thatsache war, lebten Lodovico, Agostino und Annibale gemeinschaftlich und leidlich einträchtig. Sie führten eine ziemlich bescheidne Existenz, denn so zahlreich auch die Aufträge waren, die ihnen nunmehr von allen Seiten zukamen, so scheinen doch ihre Belohnungen fast dürftig und jedenfalls nie besonders reich gewesen zu sein.

Am glücklichsten mochte sich in dieser Zeit Lodovico, überhaupt der gewinnendste und liebenswürdigste Charakter unter den Caraccis, fühlen. Der Traum seiner Jugend war glänzend erfüllt, er durfte mit reiner Freude auf dass seither Geleistete blicken und von der Zukunft Grösseres hoffen. Bereitwillig erkannten seine Neffen trotz ihrer höhern Begabung, den Leiter und Führer in ihm an. Dagegen war aus dem Verhältniss der Brüder der alte Zwist nicht ganz zu verbannen. Leidenschaftlich stritt Annibale noch immer gegen Agostinos „Sophistereien", wie er dessen theoretische Bestrebungen nannte. Dabei schalt er über Agostinos Malerei und gab zuletzt dem Bruder den Rath, sich auf die Kupferstecherkunst zu beschränken. Ob dieser Rath überall ehrlich ge-

*) *Lanzi*, a. a. O.

meint und nicht von neidischer Eifersucht eingegeben war, mag dahin gestellt bleiben. Agostino folgte ihm so ziemlich, der Zeit seines Aufenthalts in Bologna gehören nur wenige selbständige Bilder, dagegen zahlreiche Kupferstiche nach Tintoretto, Paul Veronese, Baroccio und Anderen an, die viele Bewunderung fanden. Annibales rastloser Ehrgeiz drängte ihn zu stets neuen Werken und er verstand Oheim und Bruder derart anzuspornen, dass sie selbst bei Tisch Papier und Bleistift zu gelegentlichen Uebungen neben sich hatten. Keiner von allen Caraccis dachte daran, sich zu verheirathen und einen eignen Hausstand zu gründen. Sie pflegten wohl die Kunst ihre Geliebte zu nennen. Agostino übrigens unterhielt dabei dennoch Liebesverhältnisse, aus deren einem ein Sohn Antonio stammte, welcher späterhin gleichfalls Künstler und Schüler des Annibale wurde.

Lodovico Caracci schuf in dieser Zeit hauptsächlich eine grosse Reihe von Werken religiösen Vorwurfs für die verschiedenen Kirchen zu Bologna. Fresken und Oelbilder von ihm finden sich in S. Pietro, S. Giorgio, S. Paolo, S. Gregorio, S. Antonio u. s. w. Der Reichthum seiner Werke, den die Vaterstadt noch besitzt, ist sehr beträchtlich und doch wurden schon damals und in späterer Zeit zahlreiche seiner Tafelbilder überall hin zerstreut. Die meisten europäischen Gallerieen und bedeutenden Bildersammlungen besitzen einiges von ihm, die Dresdner Gemäldegallerie einen „Christus mit der Dornenkrone“ und eine „Ruhe auf der Flucht,“ — das Louvre zu Paris sechs Bilder*), unter denen eine aus der Dominicanerkirche zu Bologna entführte „Maria mit dem Kinde“. In der Pinakothek zu München findet sich eine „Grablegung Christi“ und „die Vision des heiligen Franz von Assisi“, im Palast Corsini zu Rom eine grosse „Pieta“ mit grossem sehr innerlichen Ausdrucke des Schmerzes. — Ziemlich zahlreiche, wenn auch meist nur kleinere Werke Lodovicos gelangten nach England, unter denen Waagen eine „heilige Familie“ in der Grosvenorgallerie („von einer seltnen Wärme und Tiefe der Farbe“) und „eine Grablegung Christi“ in der Bildersammlung zu Castle-Howard besonders rühmt. —**)

Diese Arbeiten Lodovicos, die gleichzeitigen seiner Neffen, die

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. (Berlin 1839.) S. 485.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in England. II. Theil. S. 124 und 409.

steigende Ausbreitung der Schule, deren Ruhm von den Gelehrten und Dichtern Bolognas eifrig verkündigt ward, alles dies lenkte natürlich die Augen der grossen Kunstpatrone Italiens auf die Caracci. Im Jahre 1600 gelangte ein überaus ehrenvoller Ruf an die bolognesischen Meister. Der Cardinal Odoardo Farnese in Rom wünschte, durch seinen Bruder, den Herzog von Parma, dazu ermuntert, dass Lodovico die malerische Ausschmückung seines grossen Palastes in Rom übernehmen möchte. Lodovico, sei es, dass er vor allen Dingen seine Schule zu Bologna und die Vaterstadt nicht zu verlassen wünschte, sei es, dass er mit der durchgehenden klaren bescheidenen Verständigkeit seines Wesens sogleich begriff, Annibale sei besser für die grosse Aufgabe geeignet, empfahl seinen jüngern Neffen. Der Cardinal war mit dem vorgeschlagenen Tausche zufrieden, und Annibale eilte von Bologna nach Rom, wo sich ihm ein neues Feld der Wirksamkeit und des Ruhmes eröffnete.

In der ewigen Stadt lag eben damals die Kunst tief darnieder. Die vielbewundertste Künstlerpersönlichkeit war der Cavaliere d'Arpino, vielleicht der keckste unter der Reihe oberflächlicher und eleganter Improvisatoren, die die Wände mit Farben bedeckten. Er hatte zahllose Schüler und Nachahmer, und war über die Kühnheit des Bolognesen ihm entgegen zu treten nicht wenig erstaunt. Unter seinen eignen Schülern erstand ihm bereits ein Gegner, in der Person Caravaggios, der die naturalistische Schule begründete. Jetzt bedrohten auch die Eklektiker seine angemasste Herschaft. Denn begreiflicherweise kam Annibale zu dem grossen Werke nicht allein, sondern war von seinem Bruder Agostino begleitet und brachte eine Zahl talentreicher Schüler aus der Akademie der Incamminati mit sich.

Die Bolognesen suchten mit dem grössten Eifer Terrain zu gewinnen. Während die Skizzen für die grossen Wandmalereien des Palastes Farnese im Entstehen begriffen waren, wobei Agostino und der gelehrte Prälat Agucchi vielfachen Beistand leisteten, malte Annibale, theilweis von seinen Schülern unterstützt, eine „Himmelfahrt der Maria" in einer Kapelle von S. Maria del Popolo, führte einige Altarbilder aus und bewies seine Vielseitigkeit ebenso durch selbstständige Landschafts- und Genrebilder, als durch grosse historische Compositionen. Die Hauptsache blieben freilich die Fresken für den Festsaal des Cardinals. Die-

selben sollten das Hauptwerk der Caracci werden, der Oheim hatte von Bologna aus seinen Rath ertheilt, ja sein Erscheinen in Rom zugesagt, die Neffen gingen voller Entschlossenheit und grosser Erwartungen an die Arbeit. Aber es währte nur wenige Monate, so ward die leidige Eifersucht Annibales wieder wach. Agostino hatte von der Reihe der mythologischen Darstellungen die Bilder der „Galathea auf dem Meere, umgeben von Nymphen und Liebesgöttern“ und der „Aurora, den von ihr entführter Cephalus auf ihrem Wagen umarmend“, übernommen. Die schöne in den Farben besonders heitre und blühende Ausführung der Bilder wurde in Rom anmuthiger als die sehr kräftige stellenweis rohe Manier des Annibale gefunden. Darüber entbrannte dieser im heftigsten leidenschaftlichsten Groll, es kam zu offnem Streit und Annibale erklärte dem Bruder rauh, sein Styl sei für die Arbeit zu elegant und besitze nicht genug Grösse. Er bestand darauf, die Fresken im Palast Farnese allein auszuführen, und erzwang so eine Trennung, welche Agostino nach übereinstimmenden Berichten in der That zu Herzen ging. Es blieb dem milderen Bruder nichts übrig, als Rom zu verlassen. Der Cardinal Farnese gab ihm Empfehlungen an seinen Bruder, den Herzog Ranuccio von Parma, mit, zu dessen Hof sich Agostino wendete. Er war von den römischen Erfahrungen geradezu niedergebeugt und selbst die gute Aufnahme, welche er beim Herzoge fand, vermochte ihn nicht aufzuheitern. Er nahm zwar den Pinsel wieder auf, malte zwei Portraits des Herzogs und erhielt den Auftrag zu einigen Fresken für den Palast del Giardino, welche „die himmlische und die irdische Liebe“ darzustellen hatten. Er vollendete dieselben beinahe, — an der völligen Ausführung ward er durch seinen im Jahre 1601 erfolgenden Tod verhindert. Indessen arbeitete der rauhe Annibale rüstig weiter. Im folgenden Jahre kam Lodovico Caracci nach Rom und nahm die Anlage sämmtlicher Fresken in Augenschein. Er ertheilte für Alles seine Rathschläge, führte einzelne Figuren selbst aus, kehrte aber wenige Wochen später nach Bologna zurück. Er sah, dass Annibale den gehegten Erwartungen entsprach, dass seine Weise trotz des vereinten Widerspruchs der alten Manieristen und neuen Naturalisten an Boden und Geltung gewann.

Die Fresken der (sogenannten) Gallerie Farnese, Annibale Caraccis Hauptwerk, an dem er viele Jahre hindurch arbeitete, stellen in unend-

licher Mannichfaltigkeit, in steter Abstufung der Grösse und der Farben mythologische Scenen dar, welche in ihrer Gesammtheit die himmlische und irdische Liebe versinnbildlichen sollen. Das grosse Deckengemälde zeigt „den Triumph des Bacchus und der Ariadne.“ Zu den Hauptbildern gehören ausser den beiden von Agostino gemalten, vor allen: „Polyphem, um die Gunst der Galathea werbend,“ „Polyphem der entfliehenden Galathea Felsstücke nachschleudernd,“ ferner „Perseus den Phineus und seine Gefährten durch das Medusenhaupt versteinernd,“ „Perseus die Andromeda befreiend“. Ueber den erstgenannten ist „der Raub des Hyacinth durch Apollo,“ und „die Entführung des Ganymed durch den Adler des Zeus“ dargestellt. Oberhalb der Nischen und Fenster finden sich kleinere Bilder, in acht Rundungen sind Reliefs in Broncefarbe gemalt, welche „Leander und Hero“, „Pan die Syrinx verfolgend“, „Salmacis und der Hermaphrodit“, „Amor einen Pan bindend“, „Apollo und Marsyas“, „Euridyce in die Unterwelt zurückkehrend“, „Boreas die Oritya“ und „Zeus die Europa entführend“ zeigen. Ueber dem Eingange malte Domenichino nach Annibales Carton „ein Mädchen das Einhorn liebkosend“. Letzteres war das Wappenthier der Farnese und das Bild somit ein Compliment gegen den Eigenthümer des Palastes.

In mehr als einem Sinne sind diese Fresken die vorzüglichste Schöpfung der Caracci, mindestens Annibales. Sie sind charakteristisch für die Leistungen der Eklektiker. „Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Grösse und ohne rechtes hinreissendes Leben, aber richtig und consequent, so componirten sie auch die Liebesscenen der Götter.“ Bezüglich der Farben sind die Fresken des Palastes Farnese unzweifelhaft die Meisterleistung des Annibale. „Mit einer ganz meisterhaften Freiheit hat er unter dem Einfluss von Michel Angelos Gewölbemalereien der Sistina seine Darstellung einzutheilen gewusst in Historien und decorirende Bestandtheile; letztere theils steinfarbne Atlanten, theils treffliche sitzende Actfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, broncefarbne Medaillons u. s. w. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die grosse harmonische Farbenwirkung zu erzielen welche das Ganze trotz einzelner roheren Partieen hervorbringt. Alle bessern Maler des siebzehnten Jahrhunderts haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt, die geringern copirten wenigstens.“ *)

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1015.



Annibale Caracci.

Während Annibale noch von dieser grossen Arbeit gefesselt war, hatte Lodovico zu Bologna bedeutende Aufträge empfangen. Im Klosterhofe von S. Michele in Bosco sollten eine Reihe von Wandgemälden, das Leben des heiligen Benedict und das Leben der heiligen Cäcilia darstellend, ausgeführt werden. Sieben dieser Bilder schuf der Meister selbst, bei den andern liess er seinen talentvolleren Schülern Raum, sich zu zeigen und zu entwickeln. An der Akademie hielt er noch immer mit alter Frische fest. Leider war auch er, — obwohl von Charakter viel edler und liebenswürdiger als Annibale, — nicht ganz eifersuchtslos. Für den begabtesten Schüler hatte Guido Reni mit Recht gegolten. Gegen denselben empfanden jetzt sowohl Annibale in Rom, als der alternde Lodovico in Bologna eifersüchtigen Missmuth. Der erstere erhob dem Guido gegenüber den Domenichino, der letztere bevorzugte den Guercino. Wenn es an derartigen Erscheinungen selbst bei Lodovico Caracci, einer so hingebenden, wirklich für die Sache begeisterten Künstlernatur nicht fehlte, so lässt sich leicht ein Schluss auf die übrigen rein egoistischen Künstler des damaligen Italien ziehen.

Obschon solchergestalt den Caraccis ihre Werke gelangen, ihr künstlerischer Ruhm aufs höchste stieg, so wollten doch die äussern, die materiellen Erfolge in keinen Einklang damit kommen. Acht Jahre hatte Annibale an den Fresken für den farnesischen Palast gearbeitet, und fünfhundert Scudi waren am Ende der Lohn, welcher ihm zu Theil wurde! Wie es scheint, liess er sich durch diese Erfahrung tief niederbeugen. Von Seiten seiner Gegner war alles geschehen, ihn herabzusetzen. Dass der Cardinal, trotz seiner elenden, ihm aufgeredeten Knauserei, das Genie des Künstlers wohl zu erkennen wusste und weiterhin auszubeuten gedachte, belegt der Plan, einen zweiten Saal mit einer Darstellung der Heldenthaten Alexander Farneses, des spanischen Oberfeldherrn im niederländischen Kriege, ausschmücken zu lassen. Wir begreifen, dass Annibales Lust zu diesem neuen Auftrage keine übermässige war. Monatelang hatte er überhaupt nicht gearbeitet. Zu den Fresken der Diegocapelle in San Giacomo lieferte er auf Andrängen seiner Freunde doch wieder die Cartons, während sein Schüler Francesco Albani die Ausführung übernahm. Seine Gesundheit hatte jedoch unter dem anhaltenden Trübsinn, dem er sich hingegeben, gelitten, es wurde ihm zur Herstellung derselben ein Aufenthalt in Neapel angerathen. Er reiste

dorthin ab, hatte aber, wie alle Eklectiker, von Seiten der hier ansässigen, sämmtlich dem Naturalismus und, mehr als das, dem gemeinsten Hasse und Neide hingegebenen Künstler, viel Anfechtungen zu erdulden. Der Unmuth über dieselben trieb ihn plötzlich in der heissesten Sommerzeit des Jahres 1609 nach Rom zurück. Er erlag hier alsbald einem jener Fieber, die Rom in diesen Monaten heimzusuchen pflegen.

Mit Annibale Caracci schied das kräftigste Talent, die ursprünglichste Begabung der Schule. In allen seinen Leistungen hatte er sich zwar nicht zu den Höhen des rein idealen Styls erhoben. Aber unter den Künstlern seiner Zeit ragte er durch Streben, Fleiss und Tüchtigkeit weit hervor und nicht nur seine grossen Fresken, sondern viele seiner unglaublich zahlreichen Bilder — über ganz Europa vertheilt — behielten dauernde Geltung. Von seinen historischen Gemälden besitzt die Pinakothek zu Bologna neben vielen andern eine „Maria in der Glorie“, die Gemäldegallerie zu Dresden neben einem „Christuskopf“, einer farbenprächtigen „Madonna mit Heiligen“ eines der bedeutendsten Bilder des Meisters, den „heiligen Rochus, welcher sein Vermögen unter die Armen austheilt“. Im Palast Pitti zu Florenz zeichnet sich eine „Ruhe auf der Flucht“ aus. Unter den im Louvre zu Paris vorhandnen sechsundzwanzig Bildern sind: „Maria uud Magdalena den todten Christus betrauernd“ („tiefer im Gefühl, grösser in den Formen, edler in den Charakteren und Linien als meist — ein Gemälde, welches das sprechendste Zeugniss von dem Eindruck ablegt, den die Werke Rafaels auf Annibale gemacht haben“*), ferner eine „Magdalena“, eine „Geburt Maria“, eine „Maria mit dem Kinde, dem der heilige Joseph Kirschen reicht“ hervorzuheben. Mit der „Marter des heiligen Sebastian“ tritt Annibale, wie alle italienischen Maler seiner Zeit, in die theatralische Henkerscenenmalerei ein. Durch wunderbar schöne und reiche Landschaften sind „die heilige Familie in Aegypten“, „die Entdeckung des Fehltritts der Callisto“, gleichfalls im Louvre, ausgezeichnet. Die Pinakothek zu München besitzt eine „Susanna im Bade“, „Eros und Anteros im Kampfe vor der Venus“. Zu den herrlichsten Oelbildern des Meisters müssen seine „Bacchantin“ (in den Ufficien zu Florenz) und „die drei Marien“ gerechnet werden, welche die Sammlung des Grafen von Car-

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 488.

lisle zu Castle-Howard schmücken. Die englischen Privat-Gallerieen zu Castle-Howard, Bowood, Stratton, sowie das Museum zu Berlin enthalten ausserdem reiche Landschaften Annibale Carraccis. In der Nationalgallerie zu London zeichnet sich „Johannes der Täufer in der Wüste" durch treffliche Zeichnung, edlere Formen und mehr Begeistrung im Ausdruck, als bei vielen anderen aus. — Annibale malte, wie schon erwähnt, auch meisterhafte Genrebilder und verstand das Charakteristische und Drastische sehr lebendig aufzufassen. Zeugniss davon geben sein „Linsenesser" im Palazzo Colonna zu Rom, „der Mann mit dem Affen" in der Gallerie der Ufficien zu Florenz, „zwei Franciscaner" zu Warwikcastle in England, und viele andere. Meisterhafte Portraits besitzen die Gallerien zu Dresden, zu Florenz, München, Paris u. A.

Die Nachricht vom Tode Annibales traf den alternden Lodovico zu Parma oder Piacenza. Seit einigen Jahren arbeitete er hier in Auftrage des Herzogs, der die Caraccis jederzeit beschäftigt hatte. Er schmückte den Palast zu Parma mit Fresken, ebenso den Bogen vor der Chornische des Domes zu Piacenza. Letztre Arbeit gehört zu denen, welche ihm am vorzüglichsten gelangen. „Diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und einen fast ganz echten monumentalen Styl".*) Aber so viele Ursache er haben mochte, sich der eignen Leistung zu erfreuen, so traf ihn doch der Tod Annibales als ein schwerer Schlag. Derselbe war lange Zeit die beste Stütze seiner Schule und Kunstweise gewesen. Lodovico durfte neuen Befehdungen und musste selbst Angriffen aus dem Schoose seiner Familie entgegensehen. Zwar Agostinos natürlicher Sohn Antonio scheint jederzeit ein würdiges Verhalten gegen den Grossoheim, als Haupt der Familie, beobachtet zu haben. Ein zweiter Grossneffe aber, Francesco, — der Sohn eines dritten Bruders von Agostino und Annibale, — bereitete ihm bald genug schweren Verdruss. Er machte durch öffentlichen Anschlag zu Bologna bekannt und rühmte sich überall, dass nur bei ihm die ächte Schule der Caracci ihre Fortsetzung finde.

Lodovicos Ansehen in der Vaterstadt und in ganz Italien war zu fest begründet, um durch solche immerhin kränkende Prahlereien eines jungen Wüstlings wesentlich erschüttert zu werden. Allein setzte er den Weg

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1041.

beharrlich fort, den er einst in Gemeinschaft mit seinen beiden Neffen betreten hatte. Er arbeitete noch stets mit Ernst und Ausdauer, wenn auch natürlich mit mindrer Freudigkeit, als ehedem. Sein Leben war abgesehen von den trüben Familienerfahrungen ein heitres. Aus mehreren Briefen an Ferrante Carlo, einen damals vielgeltenden Kunstgönner, erhellt, dass er stets Besuche der bedeutenderen Maler von Bologna empfing und dass ihm vielfache Ehrenbezeugungen zu Theil wurden. Zuweilen nahmen dieselben einen poetischen Charakter an; so erzählt Lodovico unter dem fünfzehnten Februar 1617: „In diesen Carnevalstagen geschah es, dass eines Abends, etwa gegen drei Uhr Nachts, eine Maske in mein Haus eingeführt wurde, sowohl nach dem Anzuge, als nach dem nicht bedeckten Gesicht, ein Engel des Paradieses; das Haupt mit Lorbeer bekränzt, im weissen Gewande, das mit schöner Zeichnung drapirt war und mit einer Posaune in der Hand. Als sie in das Zimmer trat, in dem ich mich befand, liess sie die Trompete in gewissen Passagen ertönen und recitirte mir dann mit jungfräulicher Anmuth, die ihr ganzes Wesen auszeichnete, die Verse, die hier beigeschlossen sind, so reizend in Wort und Geberde, dass es erschien, als ob die Poesie selbst vom Himmel herab gekommen wäre, um mich zu beglücken." —

Leider sollte auch Lodovico Caraccis Leben nicht ohne eine jener herben Erfahrungen ausgehen, die oft das Alter nicht zu rasten vermögender Künstler treffen. Im Jahre 1618 hatte der Meister die Ausführung eines Frescobildes in colossalen Dimensionen — die Verkündigung darstellend, — für die Bogenwölbung des Chors von S. Pietro zu Bologna übernommen. Es musste dazu ein grosses Gerüst aufgebaut werden, welches einen Gesammtanblick des Bildes nicht verstattet zu haben scheint. So schlich sich in die Arbeit ein beträchtlicher Verkürzungsfehler ein, welchen Lodovico nicht eher bemerkte, als bis das Gerüst wieder abgebrochen war. Der ängstlich gewissenhafte Künstler gerieth ausser sich. Er suchte bei dem Bauvorsteher der Kathedrale, beim Erzbischof selbst, eine Erlaubniss nach, das Gerüst auf seine Kosten neu errichten zu lassen, um den Fehler verbessern zu können. Diese Erlaubniss ward ihm — wahrscheinlich mit Rücksicht auf eine abermalige Störung des Gottesdienstes — nicht bewilligt. Lodovico verfiel in völlige Schwermuth, glaubte seine Künstlerehre stärker gefährdet, als sie in der That war. Seine abnehmenden Kräfte ertrugen die gesteigerte schmerzliche See-

lenaufregung nicht, und im November des Jahres 1619 verschied der Begründer des erlauchten Künstlerhauses Caracci, zugleich das letzte lebende Glied desselben, betrauert von zahlreichen Schülern und seiner Vaterstadt, die er zur ersten Kunststätte Italiens für kurze Zeit erhoben hatte. — Annibale Caracci war zu Rom, in der Nähe Rafaels, bestattet worden, Lodovico fand sein Grab in der Kathedrale zu Bologna.

Domenico Zampieri. (Domenichino.)

1581–1641.

Die zahlreiche Schule, welche die Caracci in Bologna um sich versammelt hatten, sandte über ganz Italien eine Reihe von Künstlern, deren Talente und Leistungen theilweis hervorstechend waren. Auch in anderer Beziehung behaupteten die Maler, welche mehr oder minder zu den Nachfolgern der Caracci zählen, die ehrenhafteste Stellung. Unter den Künstlern jener Zeit, besassen sie auf jeden Fall die stärkste Hingebung an die Kunst, das meiste Streben. Sie blieben in der Hauptsache und zum guten Theil schon durch ihre eklectischen Neigungen, von jenem wahnsinnigen Ehrgeiz frei, welcher die italienische Kunstgeschichte jener Tage mit Verbrechen durchflochten hat.

Allein eigentlich gewinnende liebenswürdige Charaktere, Menschen, in deren ganzem Sein sich eine gotterfüllte Idee, ein freudiges Leben im Edeln und Grossen offenbart, finden sich unter den Malern der bolognesischen Schule nur wenige. Annibale Caracci mit seiner wilden Künstlereifersucht, seinem Drang nach äussrer Geltung, ward für die meisten Schüler der „Incamminati" viel eher zum Vorbild, als der immerhin sehr schlichte Lodovico. Nur ein Künstler aus der ganzen Gruppe der Eklektiker mahnt mit seinem persönlichen Wesen, seinen Eigenschaften und Neigungen an die besten und naivsten Zeiten der Kunst. Künstlerisch unter dem genialen Guido Reni, aber auch nur unter diesem stehend, brachte er die Schule der Caracci durch seine Leistungen zu hoher Bedeutung und Geltung, und erwies die Möglichkeit eines reinen edlen, durchaus würdigen Künstlercharakters auch in schlimmen Tagen. Allerdings konnte nicht ausbleiben, dass er alle

die bittern Erfahrungen durchkostete, welche einem solchen selten erspart bleiben. Seine innigsten und besten Bilder belegen hinwiederum, dass Domenichino Erhebungen und innerliche Entzückungen empfunden hat, welche die Mühsal seines Lebens überwogen und von denen seine unedlen Nebenbuhler und Gegner nie auch nur eine Ahnung hatten.

Domenico Zampieri — im Jahre 1581 zu Bologna geboren — stammte, wie beinahe alle Maler seiner Schule, aus einer ehrlichen Handwerkerfamilie. Sein Vater, ein Schuhmacher, wollte mit dem schüchternen, aber begabten Knaben hoch hinaus. Es war die Zeit Papst Sixtus V, der geistliche Stand wieder hoch angesehen in Italien. Domenico sollte also Priester werden, verrieth Neigung zum Maler und war selbst durch Prügel von seiner Wahl nicht abzubringen. Der Vater gab zuletzt nach, schickte ihn zu Dyonis Calvart in die Werkstatt. Wenn aber Domenico gemeint hatte, dass damit die Schläge zu Ende seien, befand er sich im entschiedensten Irrthume. Dyonis Calvart war roh und heftig gegen seine Schüler, und ward von der steigenden Bedeutung der Caracci und ihrer Akademie aufs Aeusserste erbittert. In seiner eignen Werkstatt regte sich Begeistrung für die Eklectiker, der junge Zampieri sprach offen aus, dass ihm die Arbeiten der Caracci wohl zusagten. Anfänglich ging es mit Püffen und Stössen ab, als aber Calvart eines Tages den rebellischen Knaben einen Stich Agostinos Caraccis studierend ertappte, griff er in seinem Zorn zur nächsten Kupferplatte und schlug dem armen Domenico den Kopf blutig. Jammernd lief dieser zu seinem Vater und es blieb nichts übrig, als ihn von Calvart hinwegzunehmen und in die Schule der Caracci zu schicken. Hier kam ihm nun freilich zuvörderst eben auch keine günstige Meinung und hohe Erwartung entgegen. Er trug indessen den Spott der Mitschüler gelassen und strebte mit jener ruhigen Unermüdlichkeit, die ihn sein Leben hindurch auszeichnete, weiter. Aus der Akademie zu Bologna ward er durch Annibale Caracci nach Rom gebracht und leistete seinem Lehrer bei der Ausschmückung des Palastes Farnese Hülfe. Auch jetzt noch hatte er, seiner bescheidnen Schüchternheit halber, von den Mitstrebenden zu leiden. Nur Francesco Albani war ihm befreundet. Sein Meister indessen würdigte ihn vollkommen und als einige Genossen des Ateliers jenen Spottnamen des „Ochsen“, den auch Lodovico Caracci in der Werkstätte Prospero Fontanas geführt hatte, auf Domenichino übertrugen, äusserte

Annibale: „der Ochse beackert ein sehr fruchtbares Land, von dem die Malerei einst gute Nahrung ziehen wird.“

Frühzeitig begann sich der Ausspruch des Caracci zu bewahrheiten. Zwar legte Domenichino niemals eine gewisse Zurückhaltung, einen Mangel an Selbstvertrauen ab, und schadete sich damit in einer Zeit, wo es üblich war, sich selbst zu schätzen. Aber als Künstler gab er bereits in seinen Jünglingsjahren glänzende Talentproben. Nachdem er Annibale Caracci bis zu dessen Tode treulich beigestanden hatte, wurde ihm die Ausschmückung der Kirche zu Grotta ferrata anvertraut. Er stellte hier in herrlichen Wandbildern die Geschichte des heiligen Nilus dar. Während er an denselben arbeitete, ereignete sich ein Abenteuer, welches allen denen, die gern über Domenico lächelten, willkommenen Anhalt bot. Der junge Künstler verliebte sich in eine schöne Frascatanerin und liess sich beikommen, dieselbe in seinen Fresken zu portraitiren. Er erregte jedoch dadurch den höchsten Zorn der Bauern von Frascati, wurde von ihnen arg bedroht und musste zuletzt, um nicht Misshandlungen zu erleiden, nach Rom flüchten.

Man mag sich vorstellen, wie die meisten römischen Maler, die sich Cavaliere nannten und als solche auftraten, des armen kleinen Domenico mit den blauen Augen spotteten, dem sein Liebeshandel so wenig Freude gebracht hatte. Der schlichte Künstler liess sie lachen und begab sich wiederum an Studien und Arbeiten. In seinem Drange nach vielseitiger Bildung, glich er wohl dem Agostino Caracci. Er besass bedeutende Kenntniss der Architectur uud wünschte nichts sehnlicher, denn sich als Baumeister bethätigen zu können. Leider bot sich dazu keine Gelegenheit. Er liebte ferner, gleich dem Agostino, über Kunst und Künstler nachzudenken und zu sprechen. — Mit dem gelehrten Prälaten Agucchi, einem seiner besten Gönner, hatte er zahlreiche Unterhaltungen dieser Art, wurde von ihm auch in das Studium der Geschichtsschreiber und Dichter eingeführt, was ihm vielfach zu Statten kam. Er war ferner ein vorzüglicher Musiker und seine Vorliebe für diese eben damals in Italien emporblühende Kunst trieb ihn dazu, selbst den Bau von Instrumenten zu versuchen. Die Capellmeister Cesoni und Righetti waren seine Freunde, — die „heilige Cäcilia“ blieb schon deshalb eine Lieblingsfigur des Künstlers, welche er öfter darstellte. In den Briefen, an

Albani war viel von seinen musikalischen Versuchen und Genüssen die Rede. *)

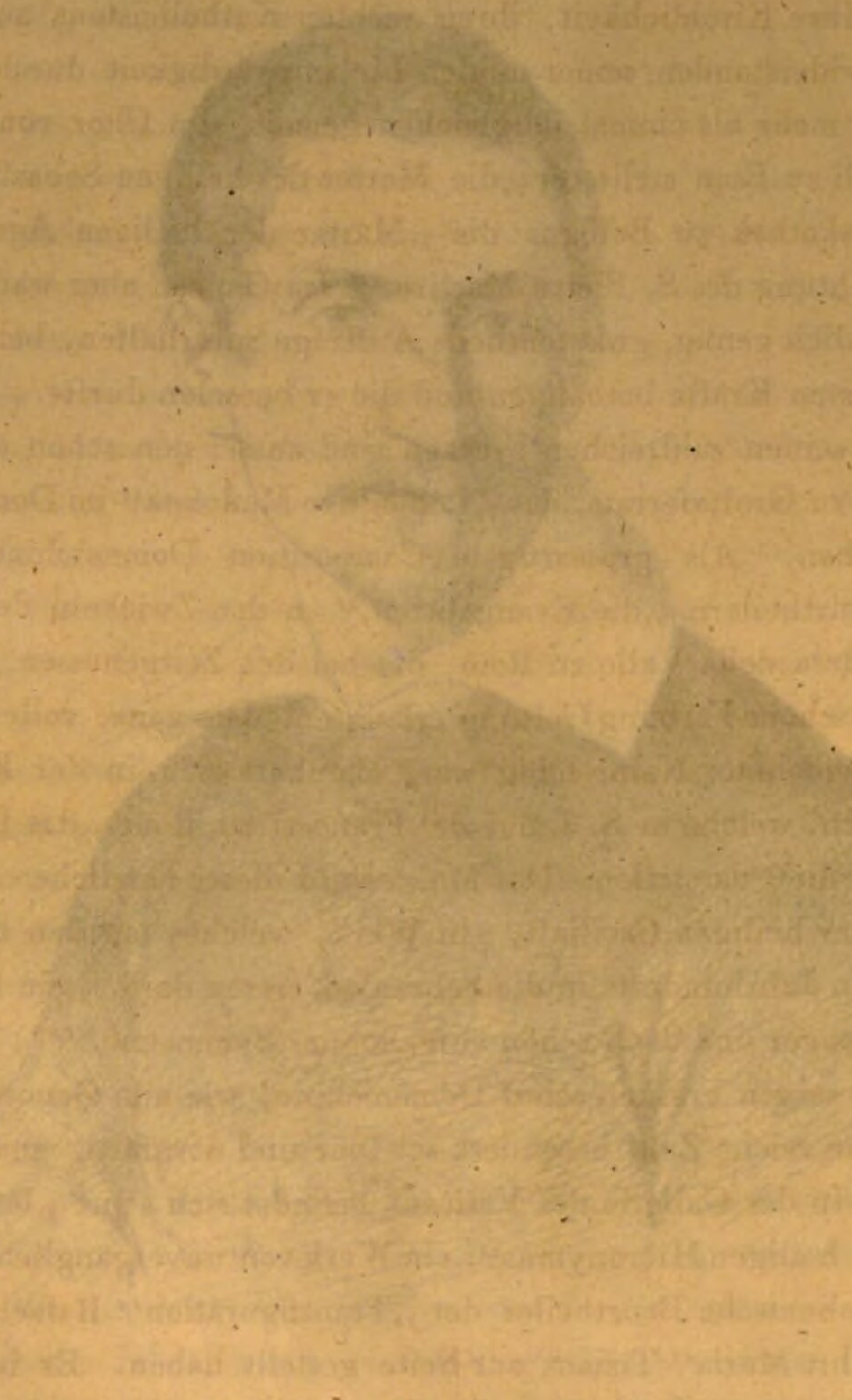
Domenichinos Leben blieb grösstentheils zwischen Rom und Bologna getheilt. Er hing mit Vorliebe an der Vaterstadt, hatte sich aber auch in Rom völlig eingelebt und erfreute sich dort seiner hauptsächlichsten Gönner; freilich auch seiner zahlreichsten Feinde und Widersacher. Am Ende war jedoch nichts damit gethan, hämische Bemerkungen über Zampieris einwärts gerichtete Füsse und schüchterne Zurückhaltung zu machen. Seine Anerkennung wuchs bei allen echten Kunstfreunden und Kunstkennern. Vergebens schalten ihn die Helden gut aufgesetzter Paletten einen Philosophen und keinen Maler. Alles wollte nicht wirken. Aber trotz dessen gab es hundert Mittel, dem Künstler hindernd in den Weg zu treten. Konnten sein Talent, sein Ernst, seine Bedeutung nicht bestritten werden, — so liess sich ihm doch leicht der Rang ablaufen. Er war stets bescheiden, er erkannte mit rührender Freudigkeit die Leistungen Andrer an, begnügte sich ohne Murren mit geringen Belohnungen. Welche Aufforderung für die vordrängenden, ehr- und geldsüchtigen, ihren eignen Ruhm verkündenden Maler zu Rom, den Domenichino bei Seite zu schieben, ihm die besten Aufträge zu entreissen, die Belohnungen zu verkümmern, die ganze Schaar der eiteln Kunstpatrone, die kein eigentliches Verständniss, aber den Beutel hatten, gegen ihn einzunehmen. Einen Domenichino, der über Guido Renis, eines Mitschülers, eines Mitgenossen, Schöpfungen schrieb: „sie seien von der Hand eines Engels gemalt," gab es freilich nicht zum zweitenmale. Allerdings grenzte die Herzensgüte des liebenswürdigen Malers zuweilen an Schwäche, aber wer wird geneigt sein, ihn darum anzuklagen!

Wenn wir also absehen von den zahlreichen Kränkungen und Enttäuschungen, den kleinen Erfolgen und muthig festgehaltnen Hoffnungen, die durch Domenichinos ganzes Dasein gehen, — so sind, bis auf die letzten Jahre, wenig äussere Ereignisse aus seinem Leben zu berichten. Bewundrungswürdiger Fleiss, innigste Hingabe an die Kunst, äusserste Gewissenhaftigkeit zeichneten ihn aus. Er war ein herrliches Naturell, „wenngleich nicht durch grosse Kraft der Phantasie, doch durch einen freien glücklichen Natursinn, eine überaus gediegne Technik

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 74.



Domenichino.



und Beherrschung aller malerischen Mittel, sowie durch eine schöne Naivität den meisten seiner Zeitgenossen überlegen.“*) Ganz frei von gewissen widerlichen Richtungen der Zeit freilich konnte auch er sich nicht erhalten. Die Marterbilder, die beliebten Henkerscenen, mit denen die Maler ihre Kirchlichkeit, ihren rechten Katholicismus zu belegen strebten, widerstanden seiner milden Liebenswürdigkeit durchaus, und doch hat er mehr als einmal dergleichen gemalt. Im Chor von S. Maria degli Angeli zu Rom stellte er „die Marter des heiligen Sebastian“ dar, in der Pinakothek zu Bologna die „Marter der heiligen Agnes“ und „die Hinrichtung des S. Pietro Martire.“ Im Ganzen aber war Domenichino glücklich genug, grösstentheils Aufträge zu erhalten, bei denen er seine eigensten Kräfte bethätigen und die er beseelen durfte.

Unter seinen zahlreichen Fresken sind ausser den schon erwähnten der Kirche zu Grottaferrata, das „Leben der Madonna“ im Dom zu Fano hervorzuheben. Als grossartigste Composition Domenichinos gelten einigen Beurtheilern „die Evangelisten,“ an den Zwickeln der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom, die bei den Zeitgenossen besonders durch ihre schöne Färbung Geltung erlangten. Die ganze volle Hingabe, deren Domenichinos Natur fähig war, offenbart sich in der Reihe von Wandbildern, welche in S. Luigi de' Francesi zu Rom „das Leben der heiligen Cäcilie“ darstellen. Das Meisterbild dieses herrlichen Cyclus ist „der Tod der heiligen Cäcilia“, ein Werk, welches mit den besten des sechszehnten Jahrhunderts in die Schranken treten darf, „ein herrliches Beispiel strenger und doch schön aufgehobner Symmetrie.“**)

Neben seinen Fresken schuf Domenichino, wie alle Genossen seiner Schule, eine reiche Zahl besonders schöner und sorgfältig ausgeführter Oelbilder. In der Gallerie des Vaticans befindet sich seine „letzte Communion des heiligen Hieronymus“, ein Werk von unvergänglicher Schönheit, das italienische Beurtheiler der „Transfiguration“ Rafaels und der „Himmelfahrt Maria“ Tizians zur Seite gestellt haben. Es ist characteristisch für die Geschichte des Künstlers, dass er dieses Bild mit fünfzig Scudi bezahlt erhielt, während kurze Zeit später einem Andern hundert Scudi für eine Copie desselben bewilligt wurden Das schönste seiner Gemälde weltlichen Stoffes ist ein unter dem Namen der „Dianen-

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 667.

**) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1025.

jagd" im Palast Borghese, also gleichfalls zu Rom befindliches Bild. Es stellt in Gruppen badende und schiessende Nymphen dar, „zeigt zwar weder ganz reine Formen, noch venezianische Lebensfülle, allein herrliche Motive und jenen idyllischen Character, welcher die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist."*) Im Palast Brignole zu Genua wird ein „heiliger Rochus, der um das Ende der Pest betet," eine effectreiche Composition, bewahrt. Die Gallerie Pitti zu Florenz besitzt einen heiligen Johannes und eine Darstellung der „heiligen Cäcilia", — Werke, welche in öfteren Wiederholungen von des Meisters eigner Hand auch in andern Sammlungen gezeigt werden. Jenseit der Alpen erfreut sich die Gallerie des Louvre zu Paris der zahlreichsten Bilder Domenichinos. Neben mehreren vorzüglichen Landschaften mit mythologischer Staffage und kleinern Gemälden, sind hier: „Maria in der Glorie, der heilige Antonius von Padua, dem sie das Christkind reicht, vor ihr knieend," „die heilige Cäcilie auf der Bassgeige spielend," „David zur Harfe seine Psalmen singend," „Alexander der Grosse, die gefangen vor ihn geführte Thimoclea von Theben frei gebend," „Aeneas den Anchises auf seinen Schultern tragend," — ein in den Charakteren sehr würdiges, in der Zeichnung sorgfältiges, in einem sehr satten und harmonischen Ton trefflich gemaltes Bild von grosser Wirkung,"**) „Rinald im Anschauen der Armida versunken". — Scenen aus Tasso malte Domenichino mit einiger Vorliebe. Die National-Gallerie zu London besitzt ausser einer „Steinigung des heiligen Stephanus" ein Bild: „Erminia bei den Hirten", dem Waagen***) nachrühmt, es sei mehr im Geiste des Tasso aufgefasst, als ähnliche Werke. „Der Ausdruck der Güte und der jungfräulichen Schüchternheit im Gesicht der Erminia, die Aufmerksamkeit der schlichten Hirten, die freundliche Verwundrung der drei lieblichen Kinder, sind sehr anziehend und stimmen wohl zu der blühenden Färbung und der heitern Landschaft." — Die Bridgewater-Gallerie in London ziert eine „Entzückung des heiligen Franciscus" mit schwärmerischem Ausdruck. Die königliche Sammlung in Buckinghamhouse hat einen kostbaren Schatz Domenichinoscher Handzeichnungen — vierund-

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 1045.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 494.

***) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in England. I. Theil. S. 217.

dreissig Bände stark an sich gebracht.*) Unter den deutschen Museen besitzen die grösseren zu Berlin, Dresden, (eine „Caritas") und die Pinakothek zu München einige Bilder des trefflichen Meisters.

Domenichinos Arbeiten wurden grösstentheils kärglich, viele geradezu schlecht bezahlt und so erfreute sich der Künstler keineswegs glänzender Vermögensumstände. Er litt zwar nicht Noth, aber es kam auch keiner jener Glücksfälle für ihn, die Jeder braucht, der sich über den Erwerb für die tägliche Nothwendigkeit erheben will. Nach langem Harren schien sich im Jahre 1621 eine glänzende Aussicht zu eröffnen. Der Cardinal Ludovisi, einer seiner vornehmsten Gönner, ward in diesem Jahre, als Gregor XI. zum Papst erwählt. Er erinnerte sich früher gemachter Verheissungen und Domenichino ward alsbald zum Architecten des päpstlichen Palastes ernannt. Aber freilich beraubte ihn der kurze Zeit darauf erfolgende Tod des Papstes der Stelle ebenso plötzlich wieder, als er sie erhalten hatte.

Im Jahre 1623 verheirathete sich unser Künstler, während eines Aufenthalts in der Vaterstadt, mit einer schönen Bologneserin Marsibilia Barbetta. Dass es hierbei an seinem gewöhnlichen Missgeschick nicht fehlte, versteht sich beinahe von selbst. Nicht allein, dass er mit den Verwandten seiner Frau in bittern Streit über die Mitgift gerieth, — seine Wahl war an sich nicht sehr glücklich. Wenn er die äusserste Ruhe und Stille im Haus, seine Gattin aber die Hunde liebte, so scheint dies vielleicht nur komisch. Doch seine Neigung zur Ruhe ging eben soweit, dass er seiner stolzen herrschsüchtigen Schönen völlig untergeordnet ward. Dazu kam wirkliches Unglück — von drei Kindern überlebte ihn nur eine im Jahre 1631 geborene Tochter. Kurz, Domenichino hatte mit seiner Ehe sein Schicksal wenig verbessert.

So kam, unter fortwährender Arbeit und in männlichem Beharren auf dem einmal eingeschlagnen Wege, das Jahr 1630 heran. Da gelangte eine ehrenvolle Berufung aus Neapel an den Künstler, welcher in den letzten Jahren stets zu Rom gelebt hatte. Seit dem Jahre 1612 war es in Absicht gewesen, die Capella del Tesoro des dortigen Domes mit Freskobildern auszuschmücken. Man hatte nacheinander den Cavalier d'Arpino, alsdann im Jahre 1621 Guido Reni zu dieser Arbeit mit hohen

*) *Passavant*, Kunstreise durch England und Belgien. (Frankfurt. a. M. 1833). S. 242.

Summen und grossen Versprechungen gewonnen. Für letztern war von den Vorstehern des Doms ein ganzes Haus gekauft und eingerichtet worden. Die neapolitanischen Maler aber, erbittert durch die Uebertragung der Arbeit an einen „Fremden", gewissenlos neidisch, rachsüchtig, hatten nicht allein gegen Guido intriguirt, sondern auch einen Banditen zum Mord desselben gedungen Reni war darauf aus Neapel geflüchtet, die einheimischen Naturalisten Santafede, Corrente uud Andre, hatten ihre Kunst an der Capelle versucht, waren aber sämmtlich von der Deputation zurückgewiesen worden. Jetzt kam der Antrag an Domenichino gegen glänzende Belohnung die Fresken auszuführen.

Die Bedingungen waren freilich verlockend, aber die Zustände in Neapel konnten selbst dem weltfremden Künstler nicht fremd geblieben sein. Noch während der Verhandlungen erhielt er anonyme Briefe mit schweren Drohungen aus Neapel. Der Vicekönig liess allerdings durch den spanischen Gesandten in Rom seinen allerhöchsten Schutz feierlich verheissen. Darauf wagte Domenichino die verhängnissvolle Reise. Im October 1630 traf er in Neapel ein, im December schloss er einen für ihn höchst vortheilhaften Contract ab. Er erhielt sämmtliche Wandgemälde, späterhin auch die sechs nöthigen Altarbilder übertragen. Frohen Herzens liess er nun seine Familie aus Rom kommen, bezog das für Guido Reni eingerichtete Haus und begann seine Arbeit für die Kapelle. Aber wenn er geglaubt hatte, sich seines guten Glückes erfreuen zu dürfen, so sollte er nur zu bald eines Schlimmeren belehrt werden. Die Naturalisten zu Neapel schäumten vor Wuth über den „Eindringling", liessen Schmähschriften und immer erneute Drohungen ausgehen. Mit ihnen verbündete sich der Maler Giovanni Lanfranco, ein Schüler der Caracci, welcher bereits wieder, um seiner Habsucht und Genusssucht zu fröhnen, in die Pfade der oberflächlichsten und frechsten Schnellmalerei eingelenkt hatte. Er war in Rom der gehässigste Feind Domenichinos gewesen, beneidete ihm jetzt den glänzenden Gewinn der Malereien in der Januariuscapelle. Bei Zampieris Gewissenhaftigkeit blieb dieser Gewinn noch immer ein mässiger; freilich Lanfranco durfte sich berühmen, dass er die ganze Capelle in einem Jahre von oben bis unten ausmalen wolle! Domenichino hatte zur Zeit, als sein Unstern und die Jesuiten Lanfranco nach Neapel riefen, erst drei Bilder, „der Vesuv", „die Hülfe der heiligen Jungfrau durch das Blut des heiligen Januarius", das Märtyrerthum des heiligen

Januarius", vollendet. Die Deputation war ausserordentlich zufrieden gestellt, und setzte die Bezahlung auf 5292 Ducaten fest. Inzwischen wuchs die Erbittrung gegen Domenichino stündlich. Während Lanfranco schimpfte und prahlte, die Bande der einheimischen Maler den Pöbel aufhetzte und drohte, spielte der bedeutendste unter den letztern, Giuseppe Ribera (Spagnoletto) eine Intrigue am Hofe des Vicekönigs. Er veranlasste denselben, mehrere Bilder von Domenichino zu fordern. Der Künstler, dem man eben zum Vorwurf machte, dass er die Arbeit der Capelle nicht rasch genug fördre, gerieth ins äusserste Gedränge. Er fasste endlich den Entschluss, sich all den drohenden Verlegenheiten, der Ungnade des Vicekönigs, dem Neid und Hass seiner Kunstgenossen zu entziehen. Im Sommer des Jahres 1634 flüchtete er nach Rom und fand auf der Villa Belvedere, die dem Cardinal Aldobrandini gehörte, gastliche Aufnahme.*) Seine Familie, die man in Neapel zwar gefänglich eingezogen, aber alsbald wieder freigegeben hatte, liess er nachkommen, und verbrachte in seiner ländlichen Zurückgezogenheit ein glückliches Jahr. Im Juli 1635 bestimmten ihn dennoch erneuerte Bitten, Versprechungen und Anträge, zur Vollendung seiner grossen Aufgabe nach dem unseligen Neapel zurückzukehren. Kaum war er angelangt und schuf wieder rüstig an Fresken und Altarbildern, als auch die alten Leiden wieder über ihn hereinbrachen. Man mischte ihm Asche unter den bei den Wandgemälden nöthigen Kalk, um die Malerei zu verderben, man kratzte bei Nacht hinweg, was er bei Tage zu Stande gebracht. Dazu nahmen die Verläumdungen, Drohungen, Intriguen ihren alten Verlauf. Domenichino verlebte mehrere schwere Jahre, es war kein Wunder, wenn die Frische seiner Arbeit unter solchen Umständen Abbruch erlitt. Dass er aber getreulich bei derselben aushielt, führte schliesslich seinen Tod herbei. Er starb 1641 plötzlich, wie Niemand bezweifelte, und die Feinde ihm längst gedroht hatten, an Gift. Die allgemeine Stimme beschuldigte Spagnoletto, den verhassten Nebenbuhler hinweggeräumt zu haben, obschon der Tod Zampieris vielmehr dem Lanfranco, der die Fresken vollendete, als Jenem zu Statten kam.

Domenichinos Ende entsprach dem von Missgeschick gekreuzten Leben, das er geführt. Seinen wachsenden Ruhm als Künstler, die

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II Thl. S. 68.

schliessliche Anerkennung seiner edlen Persönlichkeit, vermochten die Schmähungen, die ihn bis übers Grab verfolgten, nicht zu verhindern. Es trat ein, was Agucchi vorausgesagt, dass Domenichinos ganze und volle Anerkennung erst nach seinem Tode stattfinden würde, was freilich keine Ausgleichung für den Künstler selbst, aber doch das sichtbare Zeichen einer höhern Gerechtigkeit war, die auch durch die Kunstgeschichte hindurchgeht.

Guido Reni.

1575—1642.

Unter den Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts giebt es nur sehr wenige Gestalten, welche sich hoch über die andern erheben und in jenem Sinne Repräsentanten ihres Zeitalters und seines Geistes sind, wie es die grossen Meister des sechzehnten Jahrhunderts waren. Indessen hat doch einer der Maler, welche aus der Schule von Bologna hervorgingen, Guido Reni, persönlich eine Stellung und eine Kunsthöhe erreicht, welche ihn zum unzweifelhaft grössten italienischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts macht, und sein Leben ebenso als einen Betrag zur allgemeinen Culturgeschichte als zur Kunstgeschichte betrachten lässt. Es ist wenig Zufälliges in seiner Künstlernatur und den Aeusserlichkeiten seines Daseins. Alles scheint sich entwickelt und ereignet zu haben, um für die Lage der Kunst und der Künstler, für die Einwirkungen der Weltverhältnisse und des italienischen Geistes jener Zeit ein lebendiges Zeugniss zu hinterlassen. Wie es bei einem grossen Künstler nicht anders sein kann, erhob sich Guido Reni in einzelnen Momenten und Werken weit über seine Zeit. In andern aber, wie in seinen persönlichen Verhältnissen, blieb er der treueste Sohn derselben. Er ist oft von Lobrednern der Rafael des siebzehnten Jahrhunderts genannt worden. Und man kann dies Lob wohl gelten lassen, wenn dabei der Accent auf das siebzehnte Jahrhundert gelegt wird. Denn ein Gefühl, wie es Rafaels Kunst und Leben hervorrufen, kann Guido Reni, trotz seines himmlisch schönen Aurorabildes im Palast Rospigliosi und trotz der hohen Stellung unter seinen Zeitgenossen, unmöglich in uns erwecken.

Guido Reni wurde 1575 zu Bologna geboren. Er war der Sohn eines

Musikers und wurde in seiner Jugend für denselben Beruf erzogen. Sein Vater scheint mit dem Maler Dyonis Calvart in näheren Beziehungen gestanden zu haben. Wenigstens entdeckte dieser, dass der junge Guido weit besser für die Malerei als für die Musik befähigt sei, und wusste Daniel Reni, den Vater, zu bestimmen, dass er seinem Sohne den Eintritt in Calvarts Atelier verstattete. Die Fortschritte, welche er hier machte, waren sehr rasche; bereits von seinen ersten Jünglingsjahren an wurden seine Bilder geschätzt und brachten eine Zeitlang Calvart, der sie zu seinem Vortheil veräusserte, guten Gewinn. Uebrigens scheint Calvart für Guido Reni ein wirkliches Interesse gehegt zu haben, wie spätere Vorgänge beweisen. Einstweilen erfolgte zwischen Meister und Schüler ein Bruch, Guido Reni wandte sich, etwa in seinem zwanzigsten Jahre, zur aufblühenden Akademie der Caraccis. Sie hiessen ein Talent wie das seinige natürlich freudig willkommen, vergebens blieben alle Versuche, welche Calvart machte, sich den jungen Künstler wiederzugewinnen.

Guido Reni war von der Natur nicht bloss durch sein hervorragendes Talent begünstigt. Er war mit reichen körperlichen Vorzügen ausgestattet, schönen Wuchses, von edlen Zügen, zu einer Haltung befähigt, wie sie vom „Cavalier“ jener Tage als unerlässlich angesehen ward. Sein Fleiss, seine Strebsamkeit wurden als ausserordentlich gerühmt, und obschon man ihn früh gewöhnte, sich als den bedeutendsten unter zahlreichen Genossen zu betrachten, so bewahrte er dennoch eine liebenswürdige Bescheidenheit. Persönliches Lob machte ihn verstummen und erröthen; Lodovico Caracci glaubte dann einen Engel in ihm zu erblicken. Lodovico war überhaupt förmlich verliebt in seinen herrlichen Schüler; der brennend ehrgeizige und neidische Annibale fing schon damals an, Guido Reni mit missgünstigen Augen zu betrachten, und seinem Oheim eine künftige Reue über die Bevorzugung dieses „Gefährlichen“ zu prophezeien.

Noch vor der Zeit, in welcher Annibale Caracci sich mit vielen Gliedern der Akademie nach Rom begab, kam es zwischen ihm und Guido Reni zum offnen Bruch. Der Letztre scheint selbst reizbar und empfindlich gewesen zu sein, wenigstens bestanden intimere Verhältnisse, in die er zu Jugendfreunden und Kunstgenossen trat, niemals allzulange. So wohnte Reni, als er nach Rom kam, mit Francesco Albani zusammen, theilte mit ihm die Leidenschaft für das Spiel, besass aber späterhin an demselben Albani einen der bittersten und unversöhnlichsten Gegner.

Der Neid und Groll Annibales zwang den werdenden Meister natürlich zum Anschluss an Künstler, die nicht von Bologna kamen. Und so trat Guido — kaum in Rom angelangt — in Verbindung mit dem Cavaliere d'Arpino, dem kecken Schnellmaler, welcher viel zu einsichtig war, um nicht die Bundesgenossenschaft eines so hochbegabten Künstlers wie Reni zu schätzen. Die Bolognesen scheint der Cavalier damals wenig gefürchtet zu haben. Aber Caravaggios „Naturalismus" und dessen Triumphe waren ihm viel im Wege. Und da er in dem jungen Reni, welcher seither in seinen frühesten Bildern nach einer Weichheit gestrebt hatte, die seinen Mitschülern für weichlich galt, eine ausserordentliche Aneignungsfähigkeit bemerkte, so munterte er ihn auf, sich der Vorzüge des Caravaggio zu bemächtigen. Guido ging darauf bereitwillig ein, und es gelang ihm in kurzer Zeit, sich den Styl desselben so sehr anzueignen, dass das erste grössere Werk, welches er in Rom ausführte, „die Kreuzigung des heiligen Petrus", nicht nur in Bezug auf die Malerei, sondern auch auf die Auffassung recht wohl für eine Leistung Caravaggios gelten konnte. Guido Reni besass im Ganzen zu viel Geschmack, um sich der in jener Zeit vielbeliebten Henkerscenenmalerei anzuschliessen. Aber das „Märtyrium des heiligen Petrus" war ein bedenklicher Schritt darnach.

Caravaggio schäumte und wüthete. In seinem eignen Gebiet wollten ihn die verhassten Bolognesen entgegentreten! Das war nicht zu dulden und der streitlustige raufsüchtige Maler liess Guido Reni sagen, wenn sich der letztere fernerhin beikommen lasse, mit ihm zu concurriren, wolle er ihm mit etwas anderem als mit dem Pinsel antworten. Guido Reni wusste hier wie überall den Tact zu bewähren, der ihn von frühauf auszeichnete. Er liess die wüsten Prahlereien Caravaggios auf sich beruhen, und schlug einen Zweikampf, zu dem sein wilder Gegner drängte, mit Feinheit aus.

Der ersten Zeit von Guido Renis Aufenthalt in Rom gehört vermuthlich auch jenes ihm zugeschriebne und gegenwärtig im Palast Barberini befindliche Portrait der unglücklichen Beatrice Cenci an, welches der junge Maler im Gefängniss aufgenommen hatte. Die entsetzliche Katastrophe des Hauses Cenci, die unselige Schönheit der Beatrice, die vom eignen Vater entehrt war und nachdem sie vergeblich überall Recht gesucht, ihre Brüder zum Vatermord aufgereizt hatte, erschütterten eben damals Rom. Beatrice und ihre Brüder waren zum Tode verurtheilt, —



Guido Reni.

und Guido Reni suchte stets nur die Empfindungen zu bekleiden, die ihn beim Malen dieses gewöhnlich schwermüthigen Bildes erfüllen mußten.

Die Nachahmung des Caravaggioschen Styls war bei Reni eine sehr vorübergehende. Sein auf das Schöne gerichteter Sinn bedurfte anderer Ziele, aber auch anderer Bildungsmittel. Eine reiche wahrhafte Förderung seiner Kunst hoffte er bei den erhabenen Werken der antiken Sculptur zu finden. Eifrig und emsig [illegible] studierte und betrachtete er dieselben. Wenn seine glücklichen Motive gepriesen wurden, pflegte er wohl zu sagen: „die Ideale sind mir nicht im Traume und in der Vermuthung offenbar worden, in den antiken Statuen liegen sie, die ich länger als zehn Jahre nach allen Seiten hin studiert habe, um ihre wunderbare Harmonie mir anzueignen.“*)

Je mehr er seinem Künstle war dieser Ausspruch charakteristisch und zutreffend. Die reine Schönheit, die er in den Gestalten der Antike suchte, wich Guido Reni im Leben aus. — Er war Junggeselle, ja ein Frauenhasser. Nichts von jener Liebesfreudigkeit und Liebenswürdigkeit, welche die Jugend Raffaels umwebt, ist aus Guido Reni's Leben berichtet. Die edleren Spannungen seiner Seele gingen auf im künstlerischen Streben, im Ehrgeiz. Seit den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts empfing Guido Reni bedeutende und immer besser belohnte Aufträge. Für die „Auferstehung Petri“ [illegible] empfangen, jetzt erklärte sich Annibale Carracci bereit, dass Guido für ein, ihm zu wenigen Figuren gemaltes Bild vierhundert Scudi [illegible]. Dem Neide und Groll der [illegible], die er in seinen Erfolgen weit hinter sich ließ, [illegible] gehässige Angriffen [illegible] in Einsamkeit [illegible] tage hatte [illegible] Anstellungen [illegible] übernommene Aufträge [illegible]. Auf diese Weise [illegible] die schwierigen Arbeiten, die er vorzog. Ganz unmöglich ist es übrigens nicht, dass einem [illegible] Guido Reni [illegible] gelernt.

*) [illegible]

und Guido Reni sicher nicht um die Empfindungen zu beneiden, die ihn beim Malen dieses unendlich schwermüthigen Bildes erfüllen mussten!

Die Nachahmung des Caravaggioschen Styls war bei Reni eine sehr vorübergehende. Sein auf das Schöne gerichteter Sinn bedurfte anderer Ziele, aber auch andrer Bildungsmittel. Eine reiche wahrhafte Förderung seiner Kunst hoffte er bei den schönsten Werken der antiken Sculptur zu finden. Eifrig und unablässig studierte und betrachtete er dieselben. Wenn seine glücklichen Motive gepriesen wurden, pflegte er wohl zu sagen: „die Ideale sind mir nicht im Traum und in der Verzückung offenbart worden, in den antiken Statuen liegen sie, die ich länger als acht Jahre nach allen Seiten hin studiert habe, um ihre wunderbare Harmonie mir anzueignen.“ *)

In mehr als einem Punkte war dieser Ausspruch charakteristisch und zutreffend. Derselben Schönheit, die er bei den Marmorbildern der Griechen suchte, wich Guido Reni im Leben aus. Er war frauenscheu, ja ein Frauenhasser. Nichts von jener Liebesfreudigkeit und Leidenschaftlichkeit, welche die Jugend Rafaels bewegt, ist aus derjenigen Guido Renis berichtet. Die edleren Stimmungen seiner Seele einigten sich im künstlerischen Streben, im Ehrgeiz. Seit den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts empfing Guido Reni bedeutende und immer besser belohnte Aufträge. Für die „Kreuzigung Petri“ hatte er siebzig Scudi empfangen, jetzt ereiferte sich Annibale Caracci bereits, dass Guido für ein binnen wenigen Monaten gemaltes Bild vierhundert Scudi erhalte. Dem Neide und Groll so vieler Mitschüler, die er in Leistungen und Erfolgen weit hinter sich liess, mag es vielleicht zuzuschreiben sein, wenn gehässige Anekdoten über seine Art und Weise, sich geltend zu machen, in Umlauf kamen. Er ward beschuldigt, selbst zu Zeiten, wo er wenig Aufträge habe, manche jener Caparren oder ersten Anzahlungen, die bei übernommenen Aufträgen üblich waren, den Bestellern zurückzugeben. Auf diese Weise erscheine er als gesuchter Meister und erhalte wirklich die zahlreichen Arbeiten, die er vorspiegle. Ganz unmöglich ist es übrigens nicht, dass etwas Derartiges sich zugetragen hat, denn Guido Reni bedurfte viel Geld und hatte, bei Dyonis Calvart oder sonst irgendwo, gut rechnen gelernt.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II Theil. S. 83.

Seit dem Jahre 1610 war der Künstler mehr und mehr im Aufsteigen. Damals wurden ihm die Wandmalereien für den päpstlichen Palast auf Monte Cavallo übertragen. Er erschien jetzt als das Haupt der Bologner Schule in Rom, die alten Genossen sammelten sich um ihn, wurden zum Theil durch ihn beschäftigt, während sich die künstlerischen Aufträge häuften. Plötzlich aber trat ein Zwischenfall ein, welcher Guido Reni der Kunst ganz und gar zu entfremden drohte. Er bestand einen Zwist mit dem päpstlichen Schatzmeister und gerieth darüber so in Zorn, dass er nicht nur Rom zu verlassen, nach Bologna zurückzukehren, sondern selbst die Malerei aufzugeben gedachte. Er beschloss — Kunsthändler zu werden. Auch das war ein charakteristisches Zeichen der Zeit, Kunsthandel begann eben einträglich zu werden, und galt für eine aristokratische Beschäftigung.

In der That machte Guido Reni mit der Ausführung seines Vorsatzes äusserlich Ernst, wenn es ihm auch innerlich nicht Ernst sein mochte. Er erschien in Bologna und sprach unter fortwährendem Schelten auf Rom, wo man ihm Berge und Meere versprochen und schliesslich nicht einmal das Nöthigste bezahlt habe, seine kaufmännischen Zukunftspläne gegen Jedermann aus. Er begann die Bilder Andrer zu kaufen, war aber noch nicht weit damit gediehen, als Dyonis Calvart bei ihm vorsprach und, den alten Zwist mit dem ehemaligen Schüler vergessend, zu neuer künstlerischer Arbeit aufmahnte. Er erinnerte den zürnenden Künstler, was er seinem Ruf, seiner Ehre, der Kunst schuldig sei, und Guido Reni, welcher wahrscheinlich nur auf ähnliche Zusprache gewartet hatte, gab ihm völlig Recht. So ward der Kunsthändler bei Seite geworfen und der Maler suchte in Bologna wieder eifrig nach Aufträgen.

Indessen war man zu Rom keineswegs gemeint so leicht auf ihn zu verzichten. Auf dem päpstlichen Stuhl sass damals Paul V., einer jener Kirchenfürsten, wie sie seit dem Tridenter Concil regierten, unerbittlich strenggläubig, stets auf der Wacht uud im Kampfe gegen Protestantismus und Ketzerei, eng verknüpft mit der Krone Spanien, die Schwert und Schild der alleinseligmachenden Kirche hielt. Für Künstler, welche sich als gläubig gezeigt, welche entschlossen waren, ihr Talent zur Verherrlichung der Kirche anzuwenden, war in Rom noch stets hohe Gunst vorhanden, Paul V. schätzte und liebte vor Allen Guido Reni. So versuchte er auch jetzt, denselben zur Rückkehr nach Rom zu bewegen. Allzuschwer ward

dies nicht, glänzende Bedingungen wurden dem Künstler zugestanden, und Guido wendete sich demgemäss wieder zur ewigen Stadt. Das Haupt der Christenheit hatte ihm einen ehrenden Empfang bereitet, Cardinäle und römische Fürsten wurden ihm zur Begrüssung entgegengeschickt, Hofwagen erwarteten ihn am Ponte Molle.

Von dieser Zeit an stand Guido Renis Geltung nicht nur unter Künstlern und Kunstgönnern, sondern auch in der vornehmen Welt fest. Als Künstler begann jene Periode, deren Werke von Lanzi und Andren als die der zweiten oder mittleren Manier des Guido bezeichnet werden. Die naturalistischen Elemente waren überwunden oder auf das richtige Mass zurückgeführt. Seine Productionsweise wurde freier, lichter, er überliess sich unbefangen einem natürlichen Zuge zur Anmuth und Schönheit, der von seinem blühenden Colorit unterstützt ward.

Schon hatte Reni eine Reihe von trefflichen Werken vollendet. Seine „Glorie des heiligen Dominicus" in einer Halbkuppel von S. Domenico zu Bologna, gehörte zu seinen ersten vorzüglicheren Fresken. Von den Staffleigemälden seiner ersten Jahrzehnte besitzt die Pinakothek zu Bologna den „Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes", von wunderbar grossartigem Aufbau, voll edelster Haltung und gewaltigen Ausdrucks. Ebenda findet sich der „betlehemitische Kindermord", bei dem Guido Reni „Mass zu halten gewusst, das Abschlachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personificirt, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine wahrhaft schöne architectonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Grässliche zum Tragischen erhoben hat."*) Die berühmte „Assunta" in der Pinakothek zu München, sowie „die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus" im Museum zu Berlin, sind Perlen aus den zahlreichen Werken, welche Reni schon in seiner mittleren Epoche geschaffen hatte.

Das Leben, welches der Künstler zu Rom in dieser Zeit führte, war nur zu sehr das eines „vornehmen" Mannes, eines Cavaliers jener Tage. Zwar wirklich vornehm erwies er sich in seiner Zurückhaltung, in der andauernden Scheu vor persönlichen Ovationen. Alle Welt kannte, das römische Volk liebte ihn. Er pflegte deshalb erst am Abend auszugehen, um wenig gesehen zu werden. Mit der Annahme von Einladungen war

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 1031.

er ausserordentlich karg, von allen schwelgerischen Gelagen hielt er sich fern, seine Mässigkeit in allen Genüssen war rühmenswerth. Dafür aber beherrschte ihn der Dämon des Spiels. Dieser Modeleidenschaft fröhnte er mit dem Opfer seiner Zeit, seines Geldes, seiner Kräfte, seiner sittlichen Würde, seiner Künstlerehre! Zahlreiche Bilder, die er ausserdem nicht gemalt haben würde, entstanden eben nur, wenn ihn starke Verluste im Spiel betroffen hatten. Die römische Gesellschaft fand nichts dabei, dass ein Künstler, der ein Cavalier sei, auch Cavalierpassionen habe und rühmte vorzugsweise nur den Anstand, mit welchem Guido Reni alle, auch die grössten Verluste zu ertragen wisse.

Bei alledem hielt sich der Meister auf einer Höhe, die den einzigen Domenichino ausgenommen, (den er übrigens unter allen Kunstgenossen am höchsten schätzte,) kein Maler seiner Zeit erreicht hatte. In Rom war ihm vergönnt, das Herrlichste seines ganzen Schaffens, die berühmten Fresken des Palastes Rospigliosi auszuführen. Jenes Deckengemälde der „Aurora", welches wohl das vollendetste und schönste Kunstwerk des siebzehnten Jahrhunderts ist, zeigt Reni frei von allen Einflüssen seiner Zeit; der Stoff, welcher keine kirchliche Extase verlangte, begünstigte die edelste Entfaltung. „Der Künstler hat den Aufgang der Sonne dargestellt. Die Composition ist eine doppelte, einmal die landschaftlich natürliche, dann die poetisch-symbolische. Jene nimmt die kleinere rechte, diese die grössere linke Hälfte des Bildes ein. Wir sehen das Meer im tiefen Ultramarinblau. An seinem fernsten Horizonte zeigt sich die aufbrechende Rosenknospe des Tages. Schon schwimmen einzelne Wölkchen in ihrem Golde. Aber die Küstengebirge liegen noch in dem kühlen, tiefen, thauigen Schatten der Nacht. Einzelne Segel ziehen schon auf dem Meere einher. Es ist der anbrechende Sommermorgen, wie ihn die Natur zeigt. Jetzt entfaltet nun der dichtende Künstler diesen Naturvorgang in symbolischen Gestalten, deren Gruppe wir im Vordergrund erblicken. Auf Wolkengrunde rollt der Wagen des Sonnengottes daher. Hoch auf dem Sitze der junge Helios, mit lichtgoldenem flatternden Haare, in der Linken die rosenfarbenen Zügel des Viergespanns, das brausend und schnaubend dahinfliegt. Den Wagen umtanzen im Reigen die Horen. Ueber den Rossen flattert, in der Hand die Fackel, ein Amorette, Hesperus. Ihnen voran schwebt aufwärts die rosenfingerige Göttin der Morgenröthe, Blumenkränze in den

Händen, in krokusgoldnem Gewande, dessen obrer Theil sich wie ein Segel schwellend über ihrem Haupte wölbt. So steigt der glückselige Tag, der Freudebringer der Menschen, aus dem Meere herauf.“*)

Während Reni in der gedachten Weise lebte und unablässig schuf, verbreitete sich sein Ruhm über ganz Italien. Seine Werke wurden mehr und mehr begehrt, bei allen grossen Aufträgen, die zu vergeben waren, dachte man zuerst an ihn. So erfolgten unablässig Berufungen bald hier- bald dorthin. Wie verwöhnt der Meister dadurch ward, und welche Anfordrungen er zuletzt stellte, geht aus seinen Unterhandlungen mit den Deputirten der Capella del Tesoro im Dom von Neapel hervor. Die Fresken dieser Kapelle, welche dann im Leben des milden Domenichino eine so unglückliche Rolle spielten, sollten durchaus an einen berühmten auswärtigen Maler übertragen werden. Die einheimischen Künstler aber, eifersüchtige, neidische, leidenschaftliche Gesellen, scheinen es als einen Ehrenpunkt angesehen zu haben, dass diese Arbeit ihnen zufalle und scheuten kein Mittel, jeden „Eindringling“ hinwegzuscheuchen. Im October 1620 erklärte sich Guido Reni bereit nach Neapel zu kommen, ein hohes Reisegeld ward ihm bewilligt. Aber der aristokratische Meister war weder damit, noch mit der vereinbarten hohen Bezahlung von hundert Scudi für jede Figur, zufriedengestellt. Er forderte ein völlig eingerichtetes Haus, welches die Deputation eigens für ihn ankaufen und ausstatten musste. Als er dann in Neapel eintraf, wurden ihm zwar viele Ehrenbezeugungen zu Theil, aber die Feindseligkeiten liessen ebensowenig auf sich warten. In den ersten Wochen prügelten zwei Unbekannte Renis Bedienten durch, und liessen ihm durch diesen schwere Drohungen vermelden.**) Als dies nicht die gewünschten Resultate herbeiführte, dingte man einen Banditen aus Capua, um Reni zu ermorden. Nun fand dieser denn doch für gut, den Rückweg nach Rom einzuschlagen.

Auch in der ewigen Stadt sollte seines Bleibens, wenigstens des dauernden, nicht allzulange mehr sein. Die Reihe der Päpste, welche die Schule von Bologna besonders beschützt und begünstigt hatten, ging mit Paul V. zu Ende. Allen Launen, denen sich Guido Reni zu Zeiten hingab, hatte dieser Papst das treffliche Wort, „Malern und Dichtern müsse Alles

*) *Adolf Stahr*, ein Jahr in Italien. II Theil. S. 299.
**) *Lanzi*, Geschichte der Malerei in Italien. I Theil. S. 582.

erlaubt sein", entgegengesetzt. Zwar schien nach seinem Tode eine noch glänzendere Zeit für die Eklectiker beginnen zu sollen. Cardinal Alessandro Ludovisi von Bologna bestieg unter dem Namen Gregor XV. den päpstlichen Thron. Damals eilten Renis Genossen von allen Seiten nach Rom: Domenichino, Guercino da Cento fanden sich ein. Aber die stolzen Hoffnungen gingen mit dem plötzlichen Tode dieses Kirchenfürsten zu Ende. Der neuerwählte Papst Urban VIII. gehörte einer andern Partei, als der strengkirchlich und spanisch gesinnten an. Er wendete deshalb auch seine Gunst einer Gruppe von Künstlern zu, die nicht wie Reni und die übrigen Bolognesen, zur „spanischen Partei" gerechnet werden konnten. In jedem Falle war es mit den grossen Aussichten, vermuthlich auch mit der hohen Geltung, deren sich wenigstens Reni erfreute, in einem gewissen Sinne zu Ende. Und so kann uns nicht befremden, wenn der Meister alsbald nach dem Tode Gregors XV. sich von Rom hinweg und nach Bologna zurückwendete.

Dass er schon im Beginn des Jahres 1622 wieder daselbst verweilte, belegt der am einundzwanzigsten April geschlossne Contract mit den Vorstehern der Seidenzunft zu Bologna. In diesem Actenstücke verpflichtete sich Reni für die Kapelle dieser Zunft in der Medicantenkirche ein Altarbild, „die Glückseligkeit Hiobs" darstellend, auszuführen. Der Preis wurde auf dreitausend Lire festgesetzt, die Ausführung binnen fünfzehn Monaten versprochen. Aus den fünfzehn Monaten wurden fünfzehn Jahre, aus den dreitausend nahezu achttausend Lire, das Bild zuletzt flüchtig ausgeführt und wohl vielleicht überhaupt nur gemalt, um Geld zur Bezahlung von Spielschulden zu erlangen. Guido Reni war vornehm genug, die sämmtlichen (von Guhl* ausführlicher mitgetheilten) Verhandlungen nicht persönlich, sondern durch geldgierige Zwischenträger zu führen, handelte aber im Ganzen den ehrlichen Bürgern und Meistern, die so hohe Verehrung für ihn trugen, gegenüber, mit grösster Unzuverlässigkeit und einer Art von cavaliermässigem Hochmuth, der wenig Gewinnendes hat.

Denn ob in Rom oder in Bologna — Reni setzte seine schon angedeutete Lebensweise unverändert fort. Auch jetzt noch, wo er wissen musste, dass er der erste Maler Italiens sei und dafür gelte, verliess ihn

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II Theil. S. 84 f.

die persönliche Bescheidenheit nicht. Mit vielen italienischen Dichtern, auch mit Marini befreundet, und wohl wissend, dass überschwängliche Lobgedichte zu den Lieblingsaufgaben der entarteten vaterländischen Poesie gehörten, verbat er sich dieselben geradezu. Seine edle Zurückhaltung, seine Mässigung in Genüssen, seine stolze Würde den Grossen der Erde gegenüber, blieben sich immer gleich. Leider aber setzte er auch das Spiel eifrig fort, viele Nächte bei den Karten verbracht, wirkten ungünstig auf die Tage an der Stafflei zurück.

Trotz alledem und trotz mancher schwächeren flüchtigen Bilder, schuf Guido Reni andauernd glücklich und Meisterbilder in reicher Zahl verliessen seine Werkstatt. Stoffe und Ausführungen waren ausserordentlich verschieden, doch neigte Reni bei aller Frömmigkeit wesentlich zu mythologischen, frisch poetischen Darstellungen. Von seinen weitverbreiteten Bildern können wir nur wenige aufzählen. Die Gallerie des Louvre zu Paris besitzt ein für Pesaro ausgeführtes Gemälde „Christus übergiebt dem Petrus die Himmelsschlüssel". Die Charaktere sind edel aufgefasst, die Harmonie zeigt sich trefflich, die Ausführung sehr sorgsam.*) Die Dresdner Gallerie zeigt eine „Maria mit dem schlafenden Kinde", die Brera zu Mailand eine „Madonna", die Pinakothek zu Bologna ein „Pestgelübde" — sieben Heilige vor der Madonna knieend, die Sammlung des Palastes Spinola zu Genua eine „ heilige Familie", das Museum zu Madrid, neben vierzehn andern Bildern, einen „heiligen Sebastian" und eine „Maria auf dem Throne sitzend, von zwei Engeln gekrönt", welche durch eine gewisse Strenge etwas eigenthümlich Ergreifendes hat."**) — Lieblingsdarstellungen Renis, welche dem Gebiete des religiösen Ausdrucks oder jenes Affectes, der zu seiner Zeit für religiös galt, angehören, sind die berühmten Halbfiguren des „Ecce Homo" und der büssenden „Magdalena", von denen zahlreiche Wiederholungen existiren. Vom „Ecce Homo" finden sich die bekanntesten Exemplare in der Dresdner und der Gallerie des Louvre. Das Bild ist Allen gegenwärtig. „Das Haupt des Erlösers sinkt schwer herüber auf die rechte Schulter, der Mund ist schmerzensvoll geöffnet, die Pupille des Auges aufwärts zurückgedrängt, als suche er einen rettenden Gott im Himmel. Blutträu-

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 496.

**) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 171.

fend quellen die Locken über die Schulter; grünliche Todesschauer schleichen von der Herzseite herauf und giessen sich über das erstarrende Antlitz.“*) Von den „Magdalenen“ gelten die des Palastes Colonna in Rom und des Louvre zu Paris für die besten. Zu den viel wiederholten Halbfiguren Guido Renis und seiner Schüler gehört auch eine „Judith“ von grosser Kraft des Ausdrucks.

Zahlreich sind die weltlichen Historienbilder, die Allegorieen, die mythologischen Darstellungen Renis. Die Pinakothek zu „Bologna“ besitzt eine „Caritas“, das Museum zu Neapel eine „Nausikaa zwischen ihren Mägden“. Im Palast Spada zu Rom findet sich eine „Entführung der Helena“, deren Ausdruck freilich viel zu wünschen übrig lässt. Um so reizender sind dafür einige in England befindliche Bilder. Die Nationalgallerie zu London erfreut sich jener „Venus von den drei Grazien geschmückt“, welche unter dem Namen der „Toilette der Venus“ durch Kupferstiche bekannt ist. Die reiche Sammlung des Sir Thomas Hope zeichnet sich durch ein „die Gewalt der Liebe“ betiteltes Gemälde Renis aus. „Dieses schöne allegorische Bild zeigt den Amor in Jünglingsgestalt, welcher die Pfeile der unreinen Lust des Cupido verbrennt.“**) Zu den bekanntesten mythologischen Bildern Renis gehört „die Glücksgöttin“, welche bekanntlich ein Lieblingsbild Goethes war. Um die Ehre, das Original zu besitzen, das zahlreich wiederholt worden ist, streiten sich verschiedne Sammlungen; vorzügliche Exemplare finden sich im Campidoglio zu Rom, in der Grosvenorgallerie zu London, in Berlin und anderwärts. Die Dresdner Gallerie zeigt gleichfalls eine „Venus“ Renis, einen Bacchusknaben und das historische Bild „Ninus und Semiramis“. Semiramis und ihr Sohn ruhen neben einander auf einem Polster, sie ihm mit männlichem Entschluss und plötzlicher Kühnheit die Krone entwindend, er vor ihr zurückbebend: eine treue Spieglung stolzer weiblicher Kraft und männlicher Schwäche.

Als Reni nach Bologna zurückkehrte, kam er keineswegs zu einer dauernden Ruhe. Fort und fort wurde er aus der Vaterstadt hinwegberufen und begann mit den zunehmenden Jahren über die vielen Reisen zu klagen, zu denen ihn seine Berühmtheit nöthigte. Allerdings mag in seiner

*) *Mosen*, die Dresdner Gemäldegallerie. S. 69.

*) *Passavant*, Kunstreise durch Belgien und England. S. 101.

Zeit das Reisen, zumal für einen verwöhnten „Cavalier", eben keine Annehmlichkeit gewesen sein. Da er ausserordentlich auf seine Würde und äussere Geltung bedacht blieb, war es überdies durchaus nicht leicht, ihn seiner vornehmen Zurückgezogenheit zu entreissen. —

Was Guido Renis geistiges Wesen betrifft, so versteht sich von selbst, dass er eine beträchtliche Bildung erlangt hatte, und dieselbe im Umgange mit bedeutenden Männern fortwährend erweiterte. Die Gelehrten, die Dichter, die geistreichen Männer von Bologna, waren seine Verehrer, unter den Kirchenfürsten zählte er schon in Rom besonders ergebene Anhänger und wenn ihn einmal der Cardinal Saccheti beim Rasieren antraf und ihm das Seifbecken hielt, so hatte freilich die reflectirte Erinnrung an Karl V., der Tizians Pinsel gehalten, etwas Komisches, zeigte aber doch auch, in welches Ansehen sich der Künstler zu setzen gewusst hatte. Viel trug dazu seine vollkommene Uebereinstimmung mit den in Italien geltenden religiösen und kirchlichen Ideen bei. Dass er niemals so weit ging, als die fanatisirten Jesuiten einzelne Künstler zu treiben suchten, dass er nie die Welt und ihre Schönheit verachtete, belegen seine Aurora, seine besten Werke. Aber im Gespräch und im sonstigen Verhalten erwies er sich vollkommen rechtgläubig, streng katholisch und eben darum in politischen Dingen ein eifriger Anhänger der spanischen Monarchie und ihrer Weltstellung. Gleich allen Meistern seiner Zeit hatte er über Kunst und Künstler viel nachgedacht. Unter den Gliedern der Schule von Bologna scheint er allein die richtige Würdigung Rafaels besessen zu haben und von jener überschwänglichen Anbetung Coreggios frei gewesen zu sein, welche die Caraccis mit ihren Zöglingen theilten. Obschon er in seiner Jugend mit d'Arpino befreundet gewesen, dem Caravaggio manches abgelauscht hatte, so war ihm der Manierismus des Ersten und die kecke Naturnachahmung des Andern in reifen Jahren gleich sehr zuwider. Dass er Domenichino und Rubens für die bedeutendsten Meister der eignen Periode hielt, belegt hinlänglich, wie fein und treffend sein Urtheil war.

Als Lehrer erfreute sich Guido Reni eines Rufes und einer Bedeutung, wie sie kaum die Caraccis genossen hatten. Bereits in Rom sammelte er Schüler um sich, seit seiner Rückkehr nach Bologna und seinem dauernden Aufenthalt daselbst, vermehrte sich die Zahl derselben. Lanzi und Crespi berichten, dass die Schule des Meisters von mehr als zweihundert

jungen Künstlern besucht wurde. Zu den talentvollsten Malern, welche er bildete, gehörten Simon Cantarini von Pesaro, Andrea Sirani, Giacomo Sementi und Francesco Gessi. Den letztern begünstigte Reni anfänglich mit ausserordentlicher Vorliebe, für welche sich Gessi in der Folge eben nicht sehr dankbar erwies. Sementi und Gessi wurden mit bei den zu Guidos Meisterwerken gezählten Wandmalereien der Capelle des heiligsten Sacraments am Dom zu Ravenna beschäftigt. In dieser vom Cardinal Pietro Aldobrandini gegründeten Capelle malte Reni einen „triumphirenden Heiland von Engelchören umgeben" (in der Kuppel), ferner „Abraham und Melchisedeck, die sich entgegen kommen" (in den Rundungen über dem Altar) und ein Bild für den Hauptaltar, „das Mannawunder" darstellend. Durch Theilnahme an ähnlichen Arbeiten förderte der Künstler seine weiter vorgeschrittenen Schüler, für die Anfänger scheint er genau den von den Caracci eingeführten akademischen Lehrgang befolgt zu haben.

Dass Guido Reni bei seinen Schülern unablässig auf Fleiss und eifriges Studium drang, ist um so leichter zu glauben, als er selbst für seine eignen Leistungen den höchsten Werth darauf legte. Er soll durch Anpreisungen seiner natürlichen Begabung einst aufgebracht worden und aufgefahren sein: was Begabung! was Talent! Ich habe mehr als alle Andern studiert und mir in meiner Jugend oft Schläge wegen meines allzugrossen Fleisses zugezogen! Mit Recht bemerkt Guhl hierzu: „wie ändern sich doch die Zeiten und Menschen! Heut zu Tage würde man den gewöhnlichsten Maler heftig erzürnen, wenn man ihm Fleiss, Mühe, Studium zugeben und nur die natürliche Anlage bezweifeln wollte! Lieber verzichten sie auf den Ruhm gewissenhaften Strebens, ernster Arbeit, rastloser Anstrengung in der Bewältigung der Schwierigkeiten, aber an dem angebornen Talente darf ihnen Niemand rühren. Und gerade dagegen wehrte sich damals der grösste Künstler Italiens mit allen Kräften. Es schien ihm ehrenvoller, seine Vollendung bewusster Anstrengung und eifriger Mühe, als angeborner Begabung zu verdanken. Seine künstlerische Grösse sollte keine zufällige Gunst, sie sollte seine eigne That sein!"

Und darin war Guido Reni der treue Sohn seiner Zeit! Leider auch an einer Stelle, welche für die Künstler des siebzehnten Jahrhunderts leicht zur Scylla und Charybdis ihrer bessern Leistungen wurde. Die süssliche Eleganz, die charakterlose Scheinschönheit, wie sie später in

den Malereien eines Carlo Dolce ihre Triumphe feierte, wurde von Kunstrichtern und Bestellern bereits hochgeschätzt. Lange genug hatte Reni sich mit seinem grossen Talent, mit dem angebornen poetischen Sinn, mit seinem an der Antike gebildeten Auge dagegen gewehrt. Die Anmuth seiner mittleren Periode, die Schönheit, welcher er in seinen besten Bildern huldigte, war die der verklärten Natur, dieselbe welche die Meister des grossen sechszehnten Jahrhunderts geschaut hatten. Allmälig aber verfiel er dem Dämon der „Eleganz". Die schönen Formen wurden zu weichlichen, der Ausdruck verallgemeinte und verflachte sich, selbst Guido Renis bezauberndes blühendes Colorit begann zu verblassen. Mit Vorliebe scheint der alternde Maler auch diese Richtung gepflegt, von seinem Verfall nichts geahnt zu haben. Werke, welche dieser letzten Zeit seines Lebens und Schaffens angehören, finden sich fast in allen Sammlungen, besonders zahlreich im Louvremuseum zu Paris und in den Ufficien zu Florenz. Erst kurze Zeit vor seinem Tode gesteht Reni in einem Briefe: „ich fange an, an meinen eignen Sachen immer weniger Gefallen zu finden, ich fühle keine rechte Kraft mehr und bringe das Begonnene mit Unlust zu Ende." Trotzdem erging es ihm, wie es allen älteren Künstlern, die ihre Frische nicht bis zum Ende bewahrt haben, ergeht. Sie fühlen, dass es Zeit sei zu enden und können sich dennoch von der alten Beschäftigung nicht losreissen.

Schon im Jahre 1639 glaubte Guido Reni nicht mehr das Jahresende zu erleben. Doch sandte er noch im Sommer des Jahres 1642 eben vollendete Bilder an den Grossherzog Ferdinand nach Florenz. Im August desselben Jahres erkrankte er ernstlich und da er ohne Familie war, nahm ein Freund, der Kaufherr Ferri, den Sterbenden in sein Haus auf. Die treuste Pflege ward ihm zu Theil, in den Kirchen von Bologna fanden öffentlich Fürbitten statt. Die Hochgestellten, wie das Volk von Bologna waren von gleicher Trauer ergriffen, als der grosse Maler am 18. August verschied. Seine letzte Ruhestätte fand er in derselben Kirche von S. Domenico, der sein Genie im Leben den schönsten Schmuck im Bilde der Glorie des heiligen Dominicus verliehen hatte.

Giovanni Francesco Barbieri. (Guercino.)

1590—1666.

Der Nachfolger Guido Renis in seiner Lehrthätigkeit zu Bologna, Giovanni Francesco Barbieri, genannt il Guercino, repräsentirt in seiner Persönlichkeit und Kunsterscheinung den Ausgang und Abschluss der bolognesischen Schule, soweit dieselbe von Bedeutung und Wichtigkeit für die Kunstgeschichte ist. Er war der letzte Akademiker, der nicht bloss die eigenthümlichen Fehler seiner Zeit, sondern sowohl deren als eigne Vorzüge aufzuweisen hatte. In Guercino besass Italien bei allen Mängeln noch immer einen hochbegabten Künstler, von rastlosem Streben, zudem von einem persönlichen Werthe, der ihm einen Platz neben dem milden liebenswürdigen Domenichino sichert. Da übrigens Guercino als Maler keineswegs den direkten Nachfolgern der Caracci und nur sehr bedingt den Eklectikern beigezählt werden darf, da er selbst eine Zeitlang zu Rom der Bewundrer und Schüler Caravaggios war, so bildet er den schicklichen Uebergang von den Akademikern zu den Künstlern der naturalistischen Schule.

Barbieri ward im Jahre 1590 zu Cento, einem Städtchen zwischen Ferrara und Bologna geboren; als Sohn eines Bauern soll er mit seinem Vater, wenn dieser Holz nach Bologna fuhr, in die Kunststadt gelangt sein, von früh auf grosses Interesse an Bildern gezeigt und als Knabe eine Zeitlang die Zeichnenschule der Caracci besucht haben. Es wird wohl stets ein gewisses Dunkel über die Jugendgeschichte des Meisters gebreitet bleiben. Denn nach Lanzi*) und Andern hätte er höchstens ein bei den Capuzinern zu Cento befindliches Gemälde Lodovico Caraccis zum Vorbild bei seinen Selbststudien erwählt, aber keineswegs direct die Akademie zu Bologna besucht. Falls er wirklich nur den Unterricht eines Provinzialmalers zu Cento genoss, so wusste er frühzeitig gute Früchte aus demselben zu ziehen. Er begann in sehr jugendlichem Alter die umliegenden Kirchen bereits mit Heiligenbilder zu versorgen. So fand es Benedetto Gennari, in dessen Werkstätte der junge Barbieri gegen

*) *Lanzi*, Geschichte der Malerei in Italien. III. Band. S. 113.

Lohn eingetreten war, gerathen, denselben zum Theilhaber seines „Geschäfts“ zu erheben und sich späterhin mit ihm zu verschwägern, indem er eine Schwester Barbieris zur Frau nahm. Zwar war Guercino wie er wegen eines körperlichen Fehlers, des Schielens, genannt wurde, damals noch weit entfernt seine Vollendung als Maler erlangt zu haben. Die Zeichnung seiner ersten Bilder ist hart, das Colorit nicht anmuthig, aber Licht und Schatten bereits sehr kräftig. Er begann bereits nach 1613 Schüler um sich zu sammeln, die Maler zu Bologna wurden aufmerksam auf ihn und kamen nach dem kleinen Orte, um die Werke des aufstrebenden Kunstjüngers zu sehen.

Mit so vieler Vorliebe Guercino auch an Cento hing, so fühlte er doch, dass ihm für seine Ausbildung eine weitere Schule und grössere Welt nothwendig sei. Nachdem er öfter Bologna besucht, — auch eine Reise nach Venedig unternommen hatte, — ging er nach Rom, welches mit seinen zahlreichen Kunstgönnern und Aufträgen beinahe alle Maler dieser Zeit anzog, ohne einen einzigen für seine Lebenszeit zu fesseln. Hier traf er einige der bedeutendsten Schüler der Caracci, zu gleicher Zeit aber auch Michelangelo da Caravaggio, das kühne, rücksichtslose, gewaltthätige, von Leidenschaften verwüstete Haupt der naturalistischen Schule.

Bringt man Guercinos bäurische Abstammung, die er auch in seinem äussern Wesen erst in späten Jahren verläugnen lernte, seine Neigung zum Natürlichen und Kräftigen in Anschlag, so begreift sich wohl, dass ihn unter den römischen Künstlern Caravaggio am stärksten anziehen musste. Besonders die tiefe dunkle Färbung desselben, die ihm für den Ausdruck des Ernstes gewichtig, ja unerlässlich schien, begeisterte Guercino. Er wurde ein Schüler Caravaggios, und versuchte auch ein persönliches Verhältniss zu demselben zu gewinnen. Dies erwies sich schwierig, zuletzt unmöglich. Freilich sagte dem ruhmredigen und eitlen Caravaggio der bescheidne Guercino, der überschwängliches Lob für Andre hatte, und selbst nicht gelobt sein wollte, ganz wohl zu. Die Begabung Guercinos erkannte er übrigens an, freilich nur so lange sie nicht mit seinem Interesse in Collision kam. Eine Malerei, für die Kirche zu Loretto, die unter Beide, — Caravaggio und Guercino — vertheilt werden sollte, gab Anlass zu einem plötzlichen Abbruch des Verkehrs. Guercino hatte in aller Bescheidenheit die Sache und seine Hoffnung auf einen

Theil der Arbeit vorgetragen, Caravaggio gerieth darüber in Wuth, drohte dem armen Guercino mit der Feuerzange und dieser war schliesslich froh den Weg aus dem Hause des gewaltthätigen Malers mit heiler Haut zu finden.

Guercino war zu Rom wie zu Cento, wohin er nach einigen Jahren zurückkehrte, ausserordentlich fleissig. Lanzi berichtet, dass er 106 Altarbilder, 144 „grosse Gemälde für Fürsten und ausgezeichnete Personen", ohne „Madonnen, Bildnisse, halbe Figuren, kleine Landschaften" zu rechnen, gemalt habe.*) Die Schule Caravaggios hatte ihn umsomehr gefördert, als er zwar manchen Vorzug desselben, aber keine seiner Ausschreitungen nachbildete. Mit Guido Reni und andern bolognesischen Künstlern, blieb er durch eine grössere Anmuth und Grazie, durch edlere Formen, als Caravaggio in seinem rücksichtslosen Naturalismus anwendete, auf gleichem Wege. Seine Werke aus dieser Zeit waren markiger, kräftiger, als die der Akademiker, daneben durch besonders leuchtende Farben, und eine meisterhafte Behandlung der Malerei ausgezeichnet.

Da Guercino nur einige Jahre in Rom, sonst aber grösstentheils zu Cento lebte, so konnte er nur einige Freskobilder schaffen. Sein bekanntestes Werk dieser Art ist die Ausschmückung eines Gartenhauses der Villa Ludovisi in Rom. Im Erdgeschoss stellte er eine „Aurora" im Obergeschoss eine „Fama" dar. Später zierte er die Kuppel des Domes von Piacenza mit Propheten und Sybillen, die mit Recht unter den Wandmalereien dieser Zeit hervorgehoben wurden. Guercinos Hauptleistungen sind Oelgemälde, — deren ausserordentliche grosse Zahl beinahe jede beträchtliche Bildersammlung in den Besitz einiger gebracht hat, so dass es unmöglich ist dieselben auch nur annähernd aufzuzählen. — So ungeschminkt die Frömmigkeit Guercinos war, so gab er, gleich den andern Meistern seiner Zeit, vielfach jene religiösen Darstellungen, die man treffend als „Ekstasenbilder" bezeichnet hat. Dahin gehören „der Empfang der Wundmale durch den heiligen Franciscus" auf dem Hauptaltare von Alle Stimmata in Ferrara, auf dem „Schmerz, Entzücken und Hingebung in eins zusammenfliessen", dahin ein Bild im Louvre zu Paris „der heilige Hieronymus glaubt die Posaune des jüngsten Gerichts zu hören", das „übertrieben dramatisch" erscheint,**) dahin „die büssende

*) *Lanzi*, Geschichte der Malerei in Italien. III. Band. S. 116.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 504.

Magdalena" in der vaticanischen Gallerie zu Rom, welcher zur Erhöhung ihres Schmerzes zwei Engel die Nägel vom Kreuz vorweisen, dahin die verschiedenen „Ecce Homo", unter denen dasjenige im Palast Corsini in Rom das vorzüglichste ist. — Aber neben diesen, in welchen sich der Einfluss der Zeit documentirt, gelangte Guercino zu vielen reinen und bedeutsamen Schöpfungnn. Unter denselcen nennen wir nur seine „Dido" im Palaste Spada zu Rom „ausgezeichnet durch Schönheit des Ausdrucks und ungemeine Kraft der Farbe",*) „Maria von zwei Engeln begleitet mit dem Kinde auf Wolken thronend, und die Anbetung des heiligen Geminianus, welcher das Modell der Stadt Modena trägt, Johannes des Täufers, des heiligen Georg und Petrus Martyr empfangend", im Louvre zu Paris. Ferner „Salomo mit der Königin von Saba" in Santa Croce zu Piacenza, „Petrus die Tabitha erweckend" und „der heilige Sebastian" im Palast Pitti zu Florenz, eine „Beschneidung Christi" im Museum zu Lyon. Unter den deutschen Gemäldegallerien besitzt die zu Dresden das vorzügliche Bild „Semiramis bei der Botschaft eines Aufruhrs." In der Semiramis stellte sich den Malern jener Zeit das neue absolute Herrscherthum dar, denn in der Kunst findet jegliche Zeit ihren höchsten Ausdruck".**)

Während er alle diese und zahlreiche andere Werke schuf, hatte sich der Künstler in Cento nach seiner Weise ein bescheidenes Glück geschaffen. Er lebte hier im eigenen Hause, das er mit seiner Mutter und seinen beiden Schwestern bewohnte. Zu einer Heirath mochte er sich nicht entschliessen, soll überhaupt den Umgang anderer Frauen als seiner Verwandten geflohen haben. Seiner Familie liess er eine redliche und rührende Sorgfalt zu Theil werden. Denn obschon Zeit seines Lebens seine Anforderungen für künstlerische Arbeiten, sehr mässig und bescheiden blieben, so setzte ihn doch die grosse Zahl derselben in den Stand ein Vermögen zu sammeln. Er baute und kaufte Häuser, erwarb Landbesitz, und stattete alle seine ärmeren Verwandten aus. Seine persönlichen Bedürfnisse blieben, auch als er ein reicher Mann war, ausserordentlich gering. Alle seine Vergnügungen suchte er im Hause, zu seiner besondern Ergötzung hielt er einen kleinen Affen, der beständig um ihn war. —

In solcher Weise lebte Guercino bis zum Jahre 1642 zu Cento. Er

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1046.

**) *Mosen*, die Dresdner Gemäldegallerie. S. 66.

unternahm allerdings vielfache Reisen, ehrenvolle Berufungen wurden ihm zu Theil. So liess ihn 1632 der Herzog von Modena mit einem sechsspännigen Wagen aus Cento nach seiner Residenz holen, um sammt seiner Gemahlin von Guercino gemalt zu werden. Nach dem Tode Guido Renis siedelte der Künstler nach Bologna über. Er konnte seiner Bedeutung und seinem Rufe nach als der würdigste Nachfolger des genannten Meisters betrachtet werden. Uebrigens war seit einigen Jahren in Guercinos Bildern ein Streben nach gewissen Vorzügen der Guido Renischen Gemälde ersichtlich. Es verlor sich aus denselben, was noch von Dunkelheit und Schwere aus der Schule Caravaggios geblieben war. Eine grössere Klarheit, und die Blüthe der Anmuth ist diesen letzten Arbeiten Guercinos zu eigen, unter denen sich neben zahlreichon Halbfiguren zwei Bilder des Louvre zu Paris „Loth von seinen Töchtern berauscht gemacht", „die Circe als Zauberin". vor allem aber „die Verstossung der Hagar" in der Gallerie der Brera zu Mailand auszeichnen. Letzteres bleibt in seiner köstlichen durchaus edlen Gestaltung eines der grössten Meisterwerke des siebzehnten Jahrhunderts.

Guercinos äusseres Leben erfuhr durch die Uebersiedlung nach Bologna einige wenngleich keine wesentliche Veränderungen. Er scheint sich zu einem grösseren Weltverkehr verstanden zu haben, und ward natürlich bei der stets wachsenden Geltung seines Namens von vielen Seiten her aufgesucht. Seine Empfehlung ward im Jahre 1652 als der vollgültigste Geleitsbrief betrachtet, der einem Tractat über die Malerei, (in welchem die neukirchlichen jesuitischen Kunstanschauungen entwickelt wurden,) mitgegeben werden könne. Wenn wir nicht annehmen müssten, dass Guercino wirklich ein gläubiger Katholik im Sinne jener Zeit war, so würde es uns peinlich berühren, dass er die Vollkommenheit einer Schrift rühmt, die eigentlich nichts enthielt, als das hergebrachte Gewäsch über die Verwerflichkeit des Nackten und einige Auseinandersetzungen und Anleitungen zu heuchlerischer Werkheiligkeit.*) Aber Guercino gehörte zu den milden kindlichen Naturen, die von jeder Autorität gewonnen werden, und es darf uns also nicht Wunder nehmen, dass er sich auch derjenigen der hochwürdigen Väter der Gesellschaft Jesu unterwarf.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 123.

Guercinos letzte Jahre verflossen ebenso glücklich, wie der grössere Theil seines früheren Lebens. Im Jahre 1649 verlor er einen Bruder, den er sehr geliebt hatte, damals berief ihn der Herzog von Modena, um ihn aus der tiefsten Betrübniss zu reissen, wiederum an seinen Hof und nahm ihn in der ehrenvollsten Weise auf. In Bologna wie in Cento erfreute sich Guercino der allgemeinsten Achtung, an beiden Orten pflegten ihn die Armen, wenn er ausging, zu umringen. Denn zu seinen schlichten Tugenden gehörte auch die ausserordentlichste Mildthätigkeit.

Guercino erreichte, Dank seiner vorzüglichen, in der Einfachheit seiner Lebensweise wohl bewahrten Gesundheit, ein hohes Alter. Seine künstlerischen Fähigkeiten erlitten allerdings in dieser letzten Zeit seines Lebens einige Abnahme. Sonst blieben aber seine Geisteskräfte ungeschwächt, im October 1665 vermochte er ein wohlbedachtes, aufs neue seine Sorgfalt für seine Familie belegendes Testament aufzusetzen. Er starb im Jahre 1666, also in einem Alter von sechsundsiebzig Jahren, hinterliess zahlreiche Freunde, die sein Andenken hochehrten und ihm in gewissem Sinne mit Recht nachrühmen durften, dass er als ein Weiser gelebt habe, als ein Heiliger gestorben sei.

Michel Angelo Amerighi da Caravaggio.

1569—1609.

Der Schule der Manieristen, jener leichtfertigen und eleganten Wandmaler, welche am Ende des sechszehnten Jahrhunderts ganz Italien durchzogen und — wie sie es nannten — im grossen und kühnen Styl arbeiteten, war nicht allein in der Akademie von Bologna und deren besten Vertreten eine künstlerische Gegnerschaft erwachsen. Eine zweite Gruppe von Künstlern trat dem Cavaliere d'Arpino und all seinen Genossen gegenüber, die zwar nicht dem Vorbild der grossen Meister, aber doch der Natur auf ihre eigne Weise nachstrebten. Für sie galt es nicht die Natur geistig zu verklären, sondern sie abzuschreiben, wenns hoch kam ihre frappantesten und ausdruckvollsten Momente zu erlauschen. Das Haupt dieser Schule war Michel Angelo Amerighi aus Caravaggio, nicht nur in seiner Kunstweise, sondern auch in seiner Persönlichkeit und

seinem Leben ein italienischer „Characterkopf" des siebzehnten Jahrhunderts. Das Leben dieses Mannes ist in Wahrheit das, wozu das Leben andrer Maler künstlich gestempelt wurde: ein wilder abenteuerlicher Roman.

Michel Angelo Amerighi wurde 1569 zu Caravaggio in der Nähe von Bergamo geboren, war also ein Norditaliener, obschon man ihn nach der heissen und wilden Leidenschaftlichkeit seines Naturells, leichter für einen Calabresen halten sollte. Seine früheste Jugend verbrachte er vermuthlich daheim, erlernte dann zu Mailand die Malerei und begab sich nach Venedig, hauptsächlich um die Werke Giorgiones zu studieren. Dass er dies auf seine Weise that, wäre ihm schwerlich zu verargen gewesen, nur lag in seiner Weise bei aller Begabung etwas Rohes und eigentlich Unkünstlerisches. Die poetische Seite Giorgiones lag ihm fern, er suchte lediglich die Farbenwirkungen desselben nachzuahmen. Er eignete sich allerdings eine kräftige energische Pinselführung an, aber sein Drang zum Effect und das Düstre, Schroffe, Trotzige seines ganzen Wesens spiegelten sich bald genug in den immer dunkleren Tönen, den tiefen Schatten seiner Bilder. Mehr noch in den Stoffen und der Auffassung derselben. Wo Caravaggio ganz sich selbst folgen durfte, stellte er nächtlich düstere, leidenschaftlich wilde Scenen dar, stieg gern zu Räubern, Spielern, Zigeunern und hexenhaften Weibern herab, bei denen er die Stärke und Wildheit des Ausdrucks fand, die ihm behagten. Wo ihn aber äusserliche Veranlassungen zwangen, die allgemein geltenden biblischen Vorwürfe zu behandeln, da bedachte er sich nicht lange, dieselben in der handgreiflichsten Weise herunterzuziehen und nach seinem Ermessen „natürlich" darzustellen. Es konnte nicht fehlen, dass er den leidenschaftlichen packenden Ausdruck, worauf er einzig und allein Gewicht legte, auch in diesen Fällen erreichte.

Von Venedig wendete sich der Künstler nach Rom. Er kam dahin, mit der angedeuteten Kunstweise und einer ihr entsprechenden Sinnesrichtung. Im wüsten nächtigen Treiben behagte sich nicht nur sein Pinsel, sondern bewegte er sich selbst. Ausserhalb seiner Kunst war er ungebildet, dabei aber selbstbewusst, energisch, von starken Lebensgeistern. Seine Leidenschaft zeigte sich wild, aufbrausend, von äusserer oder innerer Würde des Lebens scheint er nicht den Begriff gehabt zu haben. Verdächtige Gesellen, herabgekommene Halbkünstler, Spieler,

bildeten seinen Umgang, er scheint alsbald auch populär, eine Art Liebling des römischen Volks geworden zu sein.

Als er indessen in Rom anlangte, war der Cavaliere d'Arpino gleichsam der Generalpächter aller künstlerischen Aufträge und Unternehmungen. Caravaggio mochte wollen oder nicht, — er sah sich anfänglich gezwungen als Gehülfe beim „Cavalier" einzutreten. Dies widerstrebte aber seiner ganzen Natur ebenso, als die oberflächliche Schönheit, welcher d'Arpino bei seinen Fresken huldigte. Nicht lange, und es kam zum Bruch. Jetzt versuchte Caravaggio trotzig seinen eignen Weg zu gehen, der freilich zunächst nicht der angenehmste war. Er erinnerte sich vermuthlich des Giorgione und der ähnlichen Lage, in welcher sich derselbe nach dem Ausscheiden aus Gian Bellins Werkstatt befunden hatte.*) Ihn nachahmend, eröffnete er zu Rom eine Art von Bude, in welcher Bilder, dem gemeinen Leben entnommen und für den Gebrauch des gemeinen Lebens bestimmt, feilgehalten wurden Der Einfall hatte indessen nicht augenblicklichen Erfolg, einige Zeit hindurch mussten Caravaggio und sein Gehülfe die bitterste Noth leiden. Vo. daher mochte sein bittrer Groll gegen alle andern Künstler stammen, über welche er stets nur gehässig und verächtlich zu sprechen pflegte Am Ende ward er mit einem französischen Kunsthändler bekannt, der das grosse Talent, welches sich immerhin in den Bildern Caravaggios aussprach, richtig zu würdigen und ihm unter den Kunstfreunden Käufer zu verschaffen wusste. Von da ab häuften sich die Bestellungen. Es war begreiflich, dass Caravaggios Naturalismus, sobald man sich an denselben gewöhnt hatte, ausserordentlichen Beifall fand. Das Charakteristische des Ausdrucks, die Eigenthümlichkeit der Beleuchtung waren derart, wie sie der grossen Masse immer am leichtesten und schnellsten imponiren. Bald genug nahmen auch bedeutende Männer am Schicksal Caravaggios und seinen Bestrebungen Antheil. Der Cardinal del Monte nahm ihn in sein Haus, ertheilte ihm Aufträge und förderte ihn mit allen erdenklichen Mitteln. Jetzt, wo Caravaggio geistliche Protection gewonnen hatte, konnte es nicht fehlen, dass er auch Aufträge zu Altar- und sonstigen Kirchenbildern erhielt. Und nun war es, wie Burckhardt treffend sagt, seine Freude den Leuten zu beweisen, dass es bei all den

*) Leben der Maler. I. Theil. S. 300.

heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei, als auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts.

Jetzt tauchten neben seinen Banditen, falschen Spielern, Gaunern und Zaubrern, — Heilige und Madonnen empor, zu denen er dieselben Modelle, dieselben Köpfe, ja denselben Ausdruck der Köpfe frischweg verwendete. Nun malte er eine „Grablegung Christi" (in der Gallerie des Vaticans), eine „Erweckung des Lazarus" (Palast Brignole zu Genua), „eine Dornenkrönung Christi" (in der Pinakothek zu München), „eine heilige Anna und Maria" (im Palast Spada zu Rom), „eine Maria auf dem Todtenbette" (im Louvremuseum zu Paris). Aber welche nie erhörte Gestalt nahmen die Vorgänge und Personen der heiligen Geschichte unter seiner Hand an! Ueberall suchte er nach der Gewalt des Ausdrucks, unter der er die Darstellung gewaltsamen ja selbst rohen Affects verstand. Sonst war alles in der angedeuteten Weise herabgezogen. Der Heiland wurde jedes Nimbus, auch des Adels der Gestalt und der Züge entkleidet, „Maria und Anna" verwandelten sich in eine garnwindende Alte und eine hässliche Nätherin. Die Apostel des Herrn wurden zu römischen Lastträgern, Maria auf dem Todtenbette war die Copie des Leichnams irgend einer Ertrunknen. Es konnte nicht fehlen, dass Caravaggio mit diesen Darstellungen hier und da Anstoss erregte. Die Mönche von della Scala in Rom, für deren Kirche der „Tod der Maria" als Altarbild gemalt war, liessen dasselbe als unwürdig wieder aus ihrer Kirche entfernen. Allein im Ganzen war die Wirkung, die er hervorrief, unzweifelhaft eine bedeutende. Es konnte nicht als zufällig angesehen werden, wenn Guido Reni sich bemühte Caravaggios Vorzüge zu erreichen, wenn Guercino von ihm zu lernen strebte. Junge Künstler wie Mose Valentin und Simon Vouet, schlossen sich als unmittelbare Schüler dem Meister an. Zuletzt wurden Caravaggio selbst Wandbilder anvertraut, er erhielt den Auftrag einer Capelle in S. Luigi de' Francesi auszuschmücken, was er dann bewerkstelligte, so gut er vermochte.

Uebrigens scheinen, nach wie vor, die Privatleute nach den Werken seines Pinsels Verlangen getragen zu haben. Daraus erklärt sich die grosse Zahl der Caravaggioschen Genrebilder, die auch dann noch entstanden, als Päpste und Kirchenfürsten ihn neben dem gehassten d'Arpino und der neuen Schule von Bologna, die er kaum minder hasste,

schützten und förderten. Die Genrebilder Caravaggios waren denn auch diejenigen, bei denen man sich seiner ausdrucksvollen Leidenschaftlichkeit, seiner originellen, kräftigen Malweise erfreuen mochte. Hier stimmten Stoff und Behandlung zusammen und alle diese Zigeuner, Wahrsager, Banditen, falschen Spieler, welche er ununterbrochen darstellte, wirken noch heute durch ihre unübertroffene Lebendigkeit. Seine „falschen Spieler" finden sich in zahlreichen Varianten und Wiederholungen in den verschiedensten Bildersammlungen, am vorzüglichsten im Palast Sciarra zu Rom und in der Gallerie zu Dresden. „Zwei Gauner betrügen einen unerfahrnen Junker im Kartenspielen. Ihm gegenüber sitzt der falsche Schurke, die Rechte unter dem Tisch ist im Begriffe die Kartenblätter umzutauschen, denn er spielt aus zwei Karten. Er blickt auf den alten Gauner, welcher hinter dem Junker steht, und ihm durch Zeichen die Karten desselben verräth. Der junge Falschspieler ist noch nicht ganz frei von der Angst eines Anfängers in der Kunst das Glück zu verbessern; der Alte aber ist bereits sündenhart. Wie sicher steht er, in den Mantel der Tugend vermummt, das Barett in die Stirn gedrückt. Es ist auf alle Fälle gefasst; giebt es Streit, so fliegt sein Degen heraus! Wie spitzbübisch der Telegraph seiner verrätherischen Finger aus dem Mantel heraus vor seinem Halunkengesichte arbeitet, wie teuflisch beredt er die gierigen Blicke mit seinem Spiessgesellen gegenüber tauscht!"*)

Das war die „Poesie", nicht nur in Caravaggios Kunst, sondern auch in seinem Leben. In wüster Ausschweifung und wilden Ausbrüchen der Leidenschaft giengen die Tage des düstern Mannes dahin. Wild brauste er auf, wo ihn Nebenbuhlerschaft und Concurrenz bedrohte, — Guercino, mit dem er anfänglich sich vertragen, trieb er zornschäumend aus seinem Hause, Guido Reni hätte er am liebsten ermordet, mit Annibale Caracci suchte er Händel. Er führte, wie Lanzi sich ausdrückt, in Wahrheit ein schnödes Dasein. Trotzdem behauptete er Jahre hindurch in Rom Geltung und Gunst und es dauerte lange, bevor eine der Katastrophen eintrat, welche bei einem Leben und einer Natur, wie die Caravaggios, unvermeidlich sind. Der gewaltthätige Künstler tödtete 1606 einen seiner zahllosen Gegner im Duell, und die beson-

*) *Mosen*, die Dresdner Gallerie. S. 72.

dern Umstände dieses Zweikampfes waren derart, dass die Tödtung als Mord angesehen und Caravaggio zur Flucht aus Rom gezwungen wurde.

Er begab sich zunächst nach Neapel. Auch hier erhielt er zahlreiche Aufträge. Ja die Sinnesweise der Neapolitaner entsprach so sehr der seinigen, dass selbst sein kurzer Aufenthalt hinreichend war, mehrere der im Augenblick geltenden Künstler zu seinen Nachahmern umzuwandeln. Die Schule von Neapel verharrte nachmals durch fünfzig Jahre in den Bahnen Caravaggios. Dieser selbst aber, fand seit seiner Verbannung aus Rom keine Ruhe mehr, und kam zuletzt auf den Gedanken sich nach dem letzten Ende Italiens, der Insel Malta, damals noch im Besitz des nach ihr getauften Ritterordens, zu wenden.

Der Grossmeister des Ordens, Adolph von Vignacourt, nahm den abenteuernden Künstler mit besondrer Auszeichnung auf. Caravaggio erhielt nicht nur Auftrag zu einem Portrait des Grossmeisters (jetzt im Louvre zu Paris befindlich,) sondern auch zu einem grossen Altarbilde, „die Enthauptung Johannes des Täufers“ darstellend, für die Kathedrale von Malta. Vignacourt war von seinem allerdings wunderbar gelungenem Portrait so entzückt, dass er Caravaggio das Malteserkreuz verlieh. Es hätte nur bei diesem gestanden sich auf der Insel eine Zukunft zu sichern. Aber nicht lange, so gab es Zwistigkeiten mit den angesehensten Rittern, Drohungen gegen dieselben. Ein ernster Streit führte neue Duellpläne — oder wie Andre wollen — Mordanschläge herbei. Der Grossmeister liess den eben noch hochgeehrten Maler ins Gefängniss werfen, aus dem sich Caravaggio mit Mühe befreite und auf einem Schiffe versteckt, nach Sicilien flüchtete.

Hier versuchte er an verschiedenen Orten seine künstlerische Thätigkeit wieder aufzunehmen. Er malte zu Syracus, zu Palermo, zu Messina.

Die letzten Erfahrungen hatten ihn indessen gänzlich aus Rand und Band gebracht. Ueberall gab es Händel, Todfeindschaften, oder mindestens glaubte Caravaggio davon bedroht zu sein. Unter diesen Umständen entschloss er sich zur Rückkehr nach Rom, und nahm über Neapel seinen Weg dahin. Unterwegs ward er, entweder nur von einem Fieber, oder zuerst von seinen Feinden und dann von der Krankheit überfallen. Jedenfalls ereilte ihn der Tod im Jahre 1609 zu Porto Ercole, im Alter von nur vierzig Jahren.



Spagnoletto

Seine Kunstweise überlebte ihn dauernd und gewann, da sie eine ganze Seite des italienischen Lebens dieser Zeit treu abspiegelte, die weiteste Verbreitung. Hauptsächlich Neapel sendete die Talente aus, welche die Richtung des Naturalismus kraftvoll und trotzig, den Akademikern gegenüber aufrecht erhielten.

Giuseppe Ribera genannt **Spagnoletto.**

1593—1656.

Nur wenige unter zahllosen Künstlern, die im Laufe der Jahrhunderte aufgetreten sind, und eine gewisse Geltung erlangt haben, darf man geradezu und in jedem Sinne als unerfreuliche Erscheinungen bezeichnen. Unter diesen Wenigen steht Joseph Ribera, als „Spagnoletto" in den Katalogen der Gallerieen aufgeführt, obenan. Leben und Kunst dieses Meisters, vielleicht des geistig bedeutendsten und hochstehendsten der naturalistischen Schule, hinterlassen gleich peinliche, ja beängstigende Eindrücke. Unwillkürlich drängt sich dem Beschauer Spagnolettoscher Marterbilder, welche die Zeit noch unheimlicher gemacht hat, ein Missbehagen auf, welches nicht rein ästhetischer Natur ist. Wer sich der Charakterzüge des Malers erinnert, weiss sich dies Missbehagen bald zu deuten. Aber auch wer niemals etwas von Riberas Leben vernahm, mag sich leicht sagen, dass in dem Schöpfer dieser Bilder, eine ernste, entschlossene, aber keine edle, keine gewinnende Seele gelebt haben kann.

Giuseppe Ribera, obschon in der Kunstgeschichte mit Recht unter den Meistern des italienischen Naturalismus genannt, war kein geborner Italiener. Er stammte vielmehr aus Xativa im spanischen Königreich Valencia, und hatte dort 1593 das Licht der Welt erblickt. — Neapolitanische Schriftsteller wollten lange Zeit behaupten, er sei aus Lecce im Königreich Neapel gebürtig gewesen, und habe sich nur aus Schmeichelei gegen die Beherrscher seines Vaterlandes die spanische Abstammung beigelegt. Wenn nun auch erwiesen ist, dass Xativa sein Geburtsort war, so lässt sich gegen die Aufstellung der Spanier, dass Ribera zuerst als Schüler des Valencianer Malers Francesco Ribalta aufgewachsen

sei, gerechter Zweifel erheben. Denn Ribalta der Aeltere starb bereits 1600*), wo Ribera erst sieben Jahre alt war und jedenfalls, wenn er schon Unterricht genoss, noch keinen „guten Grund" gelegt haben konnte. In frühester Jugend muss Ribera auf eine oder die andere Art nach Italien gelangt sein, es bleibt fraglich, ob zuerst nach Rom oder sogleich nach Neapel. Seine Glücksumstände waren anfänglich keine besonderen, er hatte keine Kleider und litt bittern Mangel. Aber mit ausserordentlicher Energie und grosser Hingabe studirte er die Kunst, und strebte nach einer Meisterschaft im Sinne des Caravaggio.

Dies war der Meister, welcher seinem Naturell zusagte. Der rücksichtslose Naturalismus, die bestechende Kühnheit, die meisterhafte Pinselführung Amerighis nahm der junge Spanier zum Muster. So kurz auch die Zeit gewesen sein kann, in der er sich, während des Aufenthalts Caravaggios in Neapel (nach 1606), seiner direkten Unterweisung erfreute, so trug sie Früchte für sein ganzes Lebens. Bald sollte der Schüler in gewisser Weise den Meister übertreffen. Ribera theilte alle künstlerischen Neigungen Caravaggios. Aber während dieser in einem abenteuerlichen wild vergeudeten Leben seine düstern Bilder schuf, erstieg Ribera die höchsten Stufen des äusseren Künstlerglücks.

Es bleibt beklagenswerth, dass wir über die eigentliche Entwicklungsperiode des Ribera so wenig zuverlässige Nachrichten besitzen. Für die Geschichte seines Künstlerthums mag es nicht unwichtig sein, dass er als Jüngling noch ganz Italien bereiste. Er sah in Rom die Werke des Rafael, in Parma die des Coreggio, in Venedig des Tizian und Tintoretto. Eine direkte Einwirkung empfing er vielleicht nur durch die Venetianer, und auch das bezog sich lediglich auf technische Einzelheiten. Denn sein ganzer Sinn war zu herb, zu düster, zu sehr auf das Grelle, Unheimliche gestellt, um sich irgend einer Schönheit, irgend einer freudigen Empfindung erschliessen zu können.

Die Leidenschaften Caravaggios, dessen Richtung auf energischen Ausdruck um jeden Preis, vereinigten sich in Ribera mit der finstern Bigotterie eines nach seiner Weise gläubigen Spaniers. In der Hinneigung zu den Märtyrerlegenden, den wüsten blutigen Hinrichtungsscenen,

*) *Antonio Palomino Velasco*, Leben der spanischen Maler. Deutsche Uebertragung. (Dresden 1781.) S. 86.

übertraf der Spanier alle voraufgegangenen und gleichzeitigen Italiener. Sie bildeten recht eigentlich den Mittelpunkt seines künstlerischen Thuens.

Persönlich aber hatte sich Ribera zu einem Charakter entwickelt, wie die Kunstgeschichte bis dahin noch keinen aufzuweisen hatte. Allzeit mochte es neidische Stümper gegeben haben, die vielleicht auch von eifersüchtigen, rachsüchtigen Leidenschaften erfüllt waren. Niemals hatte ein Maler von grossem ächten Talent, von hervorstechenden, wenn auch unerfreulichen Leistungen, eine so unedle und geradezu verbrecherische Natur aufgewiesen, als wir an Spagnoletto kennen lernen. Zur Zeit, wo er in Neapel als der allmächtige, vielverehrte und mehr gefürchtete Hofmaler der spanischen Vicekönige schaltete, glich er einem der gewissenlosesten, nichtswürdigsten, um Herrschaft und Ehre mit allen Mitteln kämpfenden Grossen der entarteten Zeit. Er sah einem „Fürsten" des Macchiavell, der seine Nebenbuhler bei Seite räumt, viel ähnlicher, als einem Künstler.

Wir kennen, wie gesagt den Weg und dessen einzelne Stationen nicht, welche Ribera zurückzulegen hatte, bevor er aus der Lage eines ärmlichen Schülers des Caravaggio zu seiner glänzenden Stellung gelangte. Möglich, dass es ein schlimmer, mit Steinen des Anstosses reichlich versehener Weg war, den er wandeln musste. Möglich, dass er für erlittene Demüthigungen späterhin Entschädigung im hochmüthigsten Stolze suchte, dass die Noth sich einschneidend in seine Seele gedrückt hatte und ihn die stete Furcht beherrschte, von der erreichten Höhe wieder in Dunkel und Armuth herabgestürzt zu werden. — Gewiss ist jedoch, dass die Werthschätzung des Künstlers nicht erst im späteren Lebensalter desselben begann. Bereits im Jahre 1618 schrieb der greise Lodovico Caracci, dass man dem spanischen Maler, der sich zur Schule des Caravaggio hält, gegenüber, „auf dem Posten sein müsse". *) Und diese Schätzung steigerte sich im Laufe der Jahre ausserordentlich. Mit guten oder schlimmen Mitteln gelang es Ribera die Aufmerksamkeit seiner Landsleute, der spanischen Beherrscher von Neapel, auf sich zu lenken. Als Spanier war ihm politisch zu trauen, als rechtgläubigen strengen Katholiken wusste er sich durch seine Märtyrerbilder der Geistlichkeit

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 57.

zu empfehlen, und den kalten Hochmuth, welchen er ärmeren und fremden Künstlern entgegenzusetzen pflegte, verübelte ihm der castilische Vicekönig von Neapel am allerwenigsten.

Durch ein Gemälde der „Himmelfahrt der Maria" und die berühmte „Kreuzabnahme", welche er für den Tesoro von S. Martino anfertigte, und der selbst die strengsten neueren Beurtheiler den Ausdruck „ergreifendsten obwohl auf keine Weise verklärten Schmerzes" zugestehen,*) hatte er sich zur Geltung des ersten Malers in Neapel erhoben. Er ward zum Hofmaler ernannt, mit reichen Belohnungen überschüttet. Er erhielt eine Wohnung im Palaste der Vicekönige eingeräumt, beinahe alle künstlerischen Aufträge gingen durch seine Hand. Späterhin (1630) ward er Mitglied der römischen Akademie, der Papst verlieh ihm den Christusorden, der spanische Hof zeichnete ihn fortdauernd aus. Als 1630 und 1648 der erste Maler Spaniens, Diego Velasquez, Italien bereiste, suchte er beidemale Ribera auf, und brachte ihm Huldigungen dar. —

Bei allen den verschiedenen Vicekönigen, die nacheinander das Königreich Neapel beherrschten, stand Ribera in gleichem Ansehen. Der Herzog von Alcala, wie der grausame Graf von Onate, welcher die Regierung nach dem misslungenen Aufstand Masaniellos antrat, schützten ihn in seiner theils verdienten theils usurpirten Kunstherrschaft. Uebrigens war die Zeit darnach angethan, für Riberas Stoffe und Ausführungen ein höheres Interesse zu hegen, als spätere Jahrhunderte empfinden können.

Nur wenigemale in seinem Leben entschloss sich der Künstler zu Bildern, in denen er einigermaassen wohlthuende Empfindungen hervorruft. Dahin gehört seine „Anbetung der Hirten" im Louvre zu Paris, von der Waagen sagt: „der Meister hat sich in diesem trefflichen Bilde in jeder Beziehung selbst übertroffen. Im vollsten Licht genommen ist die selbst im Ausdruck edlere Maria als meist, sowie das Kind von einer seltnen Klahrheit, Zartheit und Sättigung des gelblichen Tones. Die Hirten von gutartig portraitmässigem Charakter, sowie ein Zicklein und ein Lamm, sind in allen Theilen mit genrehafter Ausführlichkeit meisterhaft gemalt, die Haltung des Ganzen endlich bewundrungswürdig."**) Ebenso wird eine in der Bildersammlung von Bourleighouse in England

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 1026.
**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 511.

befindliche „Maria mit dem Kinde und Joseph auf der Flucht nach Aegypten" gerühmt. Einige seiner besten Bilder gelangten nach Spanien. Dazu gehört „die reuige Magdalena" in der Akademie zu Valladolid und das grosse Altarwerk der Augustinerkirche zu Salamanca. Das Mittelbild desselben zeigt „die heilige Jungfrau mit vier betenden Engeln", die erstere „von einer Schönheit des Kopfes wie sie bei den Spaniern nur selten vorkommt",*) die Seitenbilder veranschaulichen „die Heimsuchung", „Joseph das Christkind im Arme haltend," „Johannes den Täufer und den heiligen Augustinus, mit dem Kinde, welches das Meer ausschöpfen will." Zu den erfreulichen Werken kann man auch jene „Jacob" betitelten Hirtenbilder rechnen, zu denen Ribera die Originale unter den kühnen, kraftvollen, gebräunten, leidenschaftlich und listig dreinschauenden Hirten Calabriens fand. Zu dieser Gruppe seiner Bilder zählt der „schlafende Jacob" im Museum von Madrid, „Jacob als Labans Schaafhirt" in der Dresdner Gallerie.

Sehr viel weniger anziehend, obschon immer noch nicht geradezu abstossend, sind die zahlreichen Einzelfiguren Riberas. Auch in ihnen, mochte er nun den „heiligen Paulus" den „heiligen Hieronymus" oder Weise des Alterthums „Archimedes" „Diogenes" und wie die Bilder sonst benannt sind, darstellen, — offenbart sich seine technische Meisterschaft, wie sein finsterer Sinn. Grämlicher Ausdruck, nächtige Schatten, gelbliche grelle Lichter sind fast allen gemein sam.

Und doch konnte sich Ribera in solchen Darstellungen nicht eigentlich Genüge thuen. Ihm ward erst wohl, er fühlte sich erst ganz in seinem Element, wenn er „Marterbilder" unter dem Pinsel hatte, und in ihnen seine düstere Energie entwickeln durfte. „Er wurde nicht müde den geschundenen heiligen Bartholomäus, den mit Pfeilen durchbohrten Sebastian, den gekreuzigten heiligen Andreas, den im Ofen gebratenen heiligen Januarius, den auf dem Rost verbrannten heiligen Laurentius darzustellen, ohne dem Beschauer auch nur eine Widerwärtigkeit dieser Ekel und Grauen erregenden Vorgänge zu ersparen."**) Es liegt etwas geradezu Dämonisches in der Virtuosität, welche Spagnoletto bei allen solchen Gelegenheiten zu entwickeln pflegte. Seine Art und Weise zu

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 100.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. XXXIII.

malen, bei der gewöhnlich alle Nebendinge in nächtliches Dunkel zurück, die Marterscenen selbst aber in ein unheimliches Licht treten, erhöht, ganz abgesehen vom geschmacklosen Gräuel aller Henkerbilder, den peinlichen Eindruck. Das Gefühl, wie widrig und verzerrt die ganze religiöse Exaltation der Jesuiten und ihrer Periode war, hat man vielleicht nirgend stärker, als vor Riberas Hauptwerken. Wer vermag sich der abstossendsten Empfindungen zu erwehren, schon wenn er den „heiligen Franz von Assisi auf dem Dornenlager" erblickt (Dresdner Gallerie) oder wenn bei einer „Geisselung" die Blutstriemen zu Tag treten. Und doch ist dies Alles noch nichts gegen die vielfach wiederholten „Martern des heiligen Laurentius" und „Martern des heiligen Sebastian". Das Hauptstück Riberas in dieser Beziehung dürfte wohl „die Schindung des heiligen Bartholomäus" (im königlichen Museum zn Madrid) sein. Seine ganze Energie zeigt sich in der lebendigen Wahrheit der gemeinen Henker, in seiner gründlichen Kenntniss der Anatomie in dem Geschundenen, in seiner grossen Kunst im Helldunkel und seiner Meisterschaft in der Ausführung."*)

Diese Werke, denen noch zahlreiche andre in allen hauptsächlichen Gallerien und Privatsammlungen vertheilte ähnliche Darstellungen anzureihen wären, schienen durch mehrere Jahrzehnte hindurch die Stellung Riberas in Neapel zu rechtfertigen. Wo aber doch Zweifel entstanden, wo einsichtsvollere Kunstfreunde, Vertreter eines besseren Geschmacks, fremde Künstler herzuriefen, oder unbefangene, mit den Verhältnissen nicht vertraute Maler kamen, im schönen und reichen Neapel ihr Glück zu suchen, da sorgte Ribera für ihre Beseitigung. Er war aufs engste mit den übrigen Malern Neapels verbündet. Der anmuthigste unter ihnen, Cavaliere Massimo Stanzioni hielt sich allerdings etwas bei Seite. Aber der wüste Belisario Corenzio, Santafede, Giovanni Caracciolo und wie die wilden Gesellen alle heissen mochten, stimmten mit Riberas brennender Eifersucht und Gehässigkeit überein. Ribera durfte sich unendlich vornehmer dünken, als sein Meister Caravaggio, und doch hatte dieser noch menschliche Vorzüge vor ihm voraus gehabt. Wo Caravaggio plump drohte, intriguirte Ribera schlau und berechnend, wo Caravaggio selbst bald zum Knüttel, bald zum Degen griff, dingte Ribera Banditen und

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 101.

liess Gift mischen. Alles in allem ahmte er auf dem Gebiete, wo er sich Herr glaubte, die Schreckensherrschaft der spanischen Regenten von Neapel getreulich nach.

Viele Einzelheiten, welche von seinem verbrecherischen Ehrgeiz erzählt wurden, mochten erfunden, übertrieben, vergrössert sein. Die Sage, die ihn, um für eine Darstellung des Gekreuzigten ein Modell zu haben, einen Menschen ans Kreuz heften lässt, stammt aus dunkleren Jahrhunderten, und ist hoffentlich fälschlich auf Ribera übertragen worden. Aber in der Geschichte der Capella del Tesoro des Doms zu Neapel, deren schon im Leben Domenichinos und Renis gedacht wurde, liegen die positivsten und härtesten Anklagen des unedelsten aller Künstler begründet. Fortdauernde Verfolgungen gegen den Cavalier d'Arpino, gegen Guido Reni, für den ein Mörder bereits gedungen war, gegen Gessi, dessen Gehülfen man auf eine Galeere lockte und heimlich davonschaffte, sollten den neapolitanischen Meistern, vor allen Ribera und Corenzio, die Arbeiten verschaffen. Am unglücklichsten fuhr dabei der liebenswürdige edle Domenichino. — Nachdem er der andauernden Verfolgungen und Verläumdungen, der Anschwärzungen und Intriguen Riberas müde, schon einmal aus Neapel geflüchtet war, liess er sich leider zur Rückkehr bereden. Und da Ribera mit all seinem Einfluss am viceköniglichen Hofe diesmal nichts auszurichten vermochte, liess man den herrlichen Meister von Bologna vergiften.

Nach Domenichinos Tode erlangte Ribera wenigstens einen Theil der zwanzig Jahre hindurch begehrten Aufträge für die Kapelle des Tesoro. Er malte bis zum Jahre 1647 das grosse Hauptbild „der heilige Januarius kommt unverletzt aus den Flammen des Ofens.“ Dasselbe ward mit 1400 Ducaten bezahlt, von denen Ribera der Kirche vierhundert überwies, — vielleicht zu Seelenmessen für den Ermordeten.

Uebrigens ward er der in dieser Weise errungenen und behaupteten Stellung nicht immer mehr froh. In seinen letzten Lebensjahren trat eine entschiedene Abnahme seiner Productionskraft, oder eine Unlust an seiner düstern freudlosen Kunstweise bei ihm ein. Burckhardt nennt den im Museum von Neapel befindlichen „heiligen Sebastian“ (vom Jahre 1651) Spagnolettos letztes mit Liebe gemaltes Werk. Nicht das ist zu verwundern, dass ihn allmählig eine Ermattung beschlich, sondern dass er bis zu seiner spätestens Zeit fort und fort bei den entsetzlichen Aus-

geburten seiner Phantasie verharren konnte, setzt in Erstaunen. Uebrigens war es keineswegs bloss die „christliche" Extase, die ihn zu den Marterbildern führte, zu seinen geschätztesten Gemälden wurde seiner Zeit das im Palast Buen Retiro bewahrte: „Ixion auf dem Rade" gerechnet.

Giuseppe Riberas Ende ist mit einem ähnlichen Dunkel umgeben, wie viele seiner früheren Jahre. Man kann der Wahrheit schwerlich auf die Spur kommen, ohne Auffindung wirklicher Documente. Sicher ist nur, dass der unerschrockene leidenschaftliche und verbrecherische Intrigant, in seinen letzten Lebensjahren mit seinen eignen Waffen geschlagen, in seinem Stolze durch häusliches Missgeschick aufs Tiefste verletzt, zuletzt auch von Gewissensbissen, von Reue über seine Vergehungen schwer gefoltert wurde. Ribera hatte nach übereinstimmenden Berichten schöne Töchter. Für eine derselben zeigte sich sein Aufenthalt im Palaste verderblich, sie ward entehrt, vermuthlich von einem mächtigen Verführer, gegen welchen der Hofmaler nichts auszurichten vermochte. Zu dieser Demüthiguug, die ihn die Einsamkeit suchen liess, kamen dann peinliche Erinnerungen. Er wurde nach Lanzis Ausdruck, „sich selbst verhasst", und scheint auch bei den Vätern Jesuiten, die so leicht mit Lossprechungen und angeblicher Sühne bei der Hand waren, keine Beruhigung gefunden zu haben. Im Jahre 1656 begab er sich aufs Meer, und sei es nun, dass ihn ein Feind ermordet, sei es, dass er in irgend einer Verborgenheit, irgend einem Kloster Frieden gesucht, — er blieb seitdem verschwunden. Sein Landsmann Palomino lässt ihn freilich erst im folgenden Jahre und in seinem Hause zu Neapel sterben. Aber selbst wenn dies richtig wäre, so bewiese die gültige Sage nur, dass das poetische Bedürfniss vorhanden war, einem so schuldvollem Leben auch einen dunklen Abschluss zu verleihen.

Unter den vielen Schülern und Anhängern, welche Ribera während seines Lebens umgeben hatten, gelangten Salvator Rosa und der junge Luca Giordano, jeder in seiner eigenen Art zu besonderem Rufe. Derjenige, welchen Spagnoletto erworben, blieb glücklicherweise in der italienischen und jeder andern Kunstgeschichte vereinzelt stehen.



Salvator Rosa.

Salvator Rosa.

1615—1673.

Salvator Rosa, der letzte grosse „Naturalist," gehört zu jenen eigenthümlichen Künstlern, welche nicht nur durch die Originalität und Kühnheit ihrer Leistungen, sondern auch durch die ihrer Persönlichkeit, ein stetes Interesse einflössen. Nach allen Erläuterungen, Erklärungen und Feststellungen bleibt in derartigen Naturen immer noch etwas Räthselhaftes und sie üben damit eine ausserordentliche Anziehungskraft aus. Ja man darf wohl sagen, dass Vielen Charaktere und Lebensläufe wie die Salvator Rosas für den Typus eines ächten Künstlercharakters und eines ächten Künstlerlebens gelten. Daran ist nur ein kleiner Theil berechtigter Wahrheit. Allerdings waren in Rosa gewisse Züge, welche beinahe allen Künstlern gemeinsam sind, in grösster Stärke und Schärfe ausgebildet. Andere aber gehörten lediglich seiner Zeit, seinem Lande und Volke an. Gleichwohl und obschon das Schicksal und die Art der grössten Künstler mit Rosas abenteuerlicher Biographie nichts Uebereinstimmendes haben, wird das bunte wechselvolle ruhelose, von ehrgeiziger Hast und leidenschaftlicher Unruhe erfüllte Dasein dieses Malers den meisten Menschen nach wie vor als das Muster eines ächten Künstlerlebens erscheinen.

Salvator Rosa war 1615 zu Neapel geboren, ein Sohn der lebensfreudigsten, beweglichsten und erregbarsten unter den Städten des Südens. Die Leidenschaftlichkeit, welche bei Andern nur in Momenten sichtbar wird, begleitet den Neapolitaner durch sein Dasein, sein Thuen und Treiben. — Und je mehr die öffentlichen Verhältnisse Neapels schon damals auf Jedermann einen steten harten Druck ausübten, um so seltsamere Wege musste oft die angeborne Glut und Lebendigkeit suchen. Salvator stammte aus einer Familie, welcher schon einige, nicht bedeutende Künstler angehörten. Er wuchs mit der bald hervortretenden Absicht sich der Malerei zu widmen, zunächst in völliger Sorglosigkeit empor. Seine künstlerische Bildung erhielt er unter den Einflüssen der Naturalisten. Er war mit Ribera bekannt geworden, kurze Zeit dessen Schüler und der Genosse Aniello Falcones, welcher gleiche künstlerische Pfade verfolgte. Doch unterschied sich Salvator Rosa in zwei wichtigen

Punkten von Spagnoletto und der grossen Malerschaar, die diesen wüsten Kunstdespoten umgab. In frühester Jugend hatte man ihn zum Geistlichen bestimmt und er desshalb in einer Klosterschule eine geistige Bildung erhalten, welche fast allen Künstlern der naturalistischen Schule abgieng. Dann aber dachte Rosa nicht daran, gleich Ribera, den Spaniern, den tyrannischen Bedrückern seines Vaterlandes, zu schmeicheln. Er hasste dieselben vielmehr mit allem Feuer seines Naturells, mit Kraft und Ausdauer. Es wäre vielleicht nicht zu viel behauptet, wenn man sagen wollte, dass der Hass gegen die spanische Herrschaft, das einzige stete, nie wechselnde, nie erlöschende oder zurücktretende Gefühl seines Lebens war. Sei es eine frühzeitige Wirkung dieses Hasses, sei es die Sucht und Lust nach Abenteuern, oder nur der Drang des Künstlers nach originellen Studien, — Salvator Rosa verliess in früher Jugend zu verschiedenen malen Neapel. Er streifte in den calabrischen Gebirgen, den Abruzzen, den Sitzen wilder Hirten- und Banditenromantik umher. Dass ihm die Wanderungen und diess seltsame Leben, als Künstler vielfach genützt, lehrt der Blick auf die Mehrzahl seiner spätern Gemälde. Er nahm Bilder aus der Natur und Menschenwelt in sich auf, groteske seltsame Erscheinungen, die vor ihm kaum ein Künstler und keiner mit solch ausgesprochner Vorliebe beachtet hatte. Ob es nur eine Sage ist, die ihn selbst eine Zeitlang unter den Banditen verweilen und ihr kühnes Handwerk theilen lässt, mag jetzt schwer zu entscheiden sein. In seinem Charakter lag nichts, was ihn von einem solchen tollen Wagniss hätte zurückhalten sollen, die politische Parteiung und Erbittrung hatte damals reifere und hochstehende Neapolitaner unter die Räuber getrieben, bei ihnen herrschte die Freiheit, des Vicekönigs und des ganzen castilianischen Druckes zu spotten. Es ist also kein Grund vorhanden, Erlebnisse des Malers abzuläugnen, denen er auf alle Fälle wenigstens nahe gekommen ist.

Uebrigens sollte Salvator Rosa in seiner Jugend neben wilder romantischer Ungebundenheit auch schwere Sorgen und Verpflichtungen kennen lernen. Er war noch nicht zwanzig Jahre, als sein Vater starb und die Sorge für eine zahlreiche Familie ihm hinterliess. Unter Noth und Kümmernissen aller Art begann er für seine Bilder Käufer zu suchen. Er arbeitete für die Trödler, wurde schlecht behandelt und schlechter bezahlt, erfuhr anhaltend Niederlagen eines hohen Selbstgefühls, das ihm

angeboren war. In jener unglücklichen Zeit mag, wie Guhl treffend erinnert „der Schlüssel zu manchen Eigenthümlichkeiten seines Charakters und seiner Kunstweise zu suchen sein.“*) Er wählte damals vorzugsweise Gauner, Galeerensträflinge, Fischer und andre charakteristische Gestalten zu seinen Darstellungen. Aber auch schon in diesen frühesten Bildern begann das Landschaftliche eine bedeutende Geltung, zu Zeiten ein Uebergewicht zu erlangen. Rosa war noch erfüllt von den grossartigen, zum grössten Theil düstern Eindrücken, welche er in den Gebirgen empfangen hatte, er verfehlte nicht dieselben wiederzugeben. Sobald er biblische Gegenstände behandelte, zeigte er sich Caravaggio und Ribera verwandt, und verfuhr rücksichtslos naturalistisch. Sein „Christus unter den Schriftgelehrten“ (im Museum von Neapel) zeigt „um einen hülflosen Knaben das brutalste Volk.“ Aehnliche Darstellungen giebt es mehrere, vielfach wiederholte Rosa in dieser Zeit eine „Hagar in der Wüste.“ Ein besonders tief empfundenes und gleichsam mit dem eignen Weh des jungen Künstlers getränktes Bild dieses Gegenstandes kam in die Hände des Malers Lanfranco, der damals in Neapel lebte. Derselbe stellte Nachforschungen nach allen Gemälden an, welche mit dem Namen „Salvatoriello“ bezeichnet waren, und hob dadurch den Muth wie die Geltung Salvator Rosas.

Gleichwohl litt es diesen nicht in Neapel. Eine ruhige Zufriedenheit mit seiner äussern Lage sollte niemals zu den Eigenschaften des genialen Künstlers gehören, vor der Hand war diese Lage nicht einmal genügend bescheidne Ansprüche, geschweige denn die Hoffnungen eines regen Ehrgeizes, die Forderungen eines überaus phantastischen Naturells zu befriedigen. Schon als zwanzigjähriger Jüngling war Salvator Rosa nach Rom gegangen, hatte aber zunächst keine höhere Anerkennung und kein glänzendres Schicksal als in Neapel gefunden.

Als er indess im Jahre 1639 zum zweitenmale in der ewigen Stadt ankam, gelang es ihm rasch, sich die erste Bedingung zum Weiterkommen, einen Namen, ein öffentliches Bekanntwerden zu verschaffen. Er trat als Improvisator auf einer eignen kleinen Bühne vor das römische Volk, und machte hier seine poetischen, namentlich satyrischen Gaben, sein darstellendes Talent geltend. Mit beissendem Witz geiselte er Zustände des römischen Volks- und Kunstlebens, — bald kannte alle Welt

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 307.

den spottenden „Signor Formica," tobender Beifall umgab seine Bühne, und auf den Absatz seiner Bilder übte die schnell gewonnene Popularität den günstigsten Einfluss. Ausserdem bot dies öffentliche Auftreten gute Gelegenheit manchem Vielgeltenden eine empfindliche Wunde beizubringen. Salvator Rosa, obschon unendlich edler und liebenswürdiger als Caravaggio oder Ribera, hegte dennoch auch heftige Künstlerfeindschaften. Er hasste besonders Ritter Bernini, den unter Urban VIII. alles bedeutenden Baumeister und Bildhauer. Jetzt und später richtete er gegen diesen die Pfeile der Satyre.

Der römische Aufenthalt Salvator Rosas währte auch diesmal, trotz seiner Erfolge, nicht lange. Im Jahre 1640 begab er sich nach Florenz, wo er sich für beinahe ein Jahrzehnt niederliess. In mehr als einer Beziehung wurde dies die angenehmste Zeit seines Lebens. Als Künstler thätig und glücklich, gelang es ihm ausserdem sich ein Dasein zu schaffen, wie sein unruhiger, die Veränderung liebender, das Poetische, Glanzvolle, Theatralische im täglichen Leben hochschätzender Sinn es bedurfte. Am Hofe der Mediciäer genoss Salvator Rosa Ansehen, seinen Hauptumgang aber bildeten die „Schöngeister" von Florenz. Dichter und Gelehrte, und die im damaligen Italien ausserordentlich reiche Zahl der Leute, welche keines von beiden, aber von jedem etwas waren, verkehrten täglich mit ihm. Man vereinigte sich zu einer Art Akademie, wo Vorlesungen und Disputationen veranstaltet wurden, man spielte Theater und Salvator Rosa excellirte besonders in den der italienischen Komödie eigenthümlichen verschmitzten Bedienten. Es wurde musicirt, geschriftstellert, darüber aber andere Genüsse des Lebens keineswegs vergessen. In der Stadtwohnung des Malers gab es glänzende üppige Gastereien, auf dem Lande bewirtheten die Brüder Maffei in ihren Villen bei Volterra. Lustfahrten, Scherzspiele aller Art wechselten mit den wiederkehrenden Tafelfreuden. — Dabei lebte Salvator Rosa in jeder Beziehung unbekümmert, sein Pinsel brachte ihm jetzt reichen Ertrag, das Gold zerrann freilich in seinen Händen sehr rasch. In der Liebe war der feurige Künstler gleichfalls glücklich, neben manchem vorübergehenden Abenteuer, fällt in die Zeit seines florentinischen Aufenthaltes die dauernde Verbindung mit jener Geliebten, die in seinen und seiner Freunde Briefen als „Signora Lucrezia" erscheint, und ihm jetzt in Florenz, sowie später in Rom einen Sohn gebar.

Nach vielfachen Ueberlieferungen und Annahmen eilte Salvator Rosa im Jahre 1647 aus diesen toskanischen Festen und Idyllen hinweg, um sich in den Strudel der Revolution von Neapel, an deren Spitze Masaniello stand, zu werfen. Allerdings ist kein positiver Beweis für seine Betheiligung an derselben beizubringen. Das angebliche Portrait des Masaniello, welches in der Bildersammlung zu Corsamhouse in England gezeigt wird, stellt jedenfalls eine andre Persönlichkeit dar. Aber es ist schwer anzunehmen, dass Rosa mit seinem Spanierhass, seinem glühenden neapolitanischen Patriotismus, seiner wilden Abenteuerlust ruhig in Florenz geblieben sein sollte, während der Freiheitssturm über Neapel brauste. Weit wahrscheinlicher ist, dass er dorthin gieng, und nach dem unglücklichen Ausgang Masaniellos und der Erhebung sich wieder in Toskana einfand. Seine Sympathien für Masaniello hat er niemals verhehlt, und sie in seinen Poesieen und Gesprächen warm und lebhaft an den Tag gelegt.

Während der Jahre, welche der Maler in der gedachten Weise zu Florenz verbrachte, entwickelte sich seine Kunst in der Art weiter, die ihm eigenthümlich und in der er geradezu einzig war. Er selbst hielt sich entschieden für einen Historienmaler, bei der Nachwelt gilt er viel eher als ein genialer Landschafter, Genre- und Schlachtenmaler, denn als solcher. Gleichwohl ist nicht abzuläugnen, dass sich in gewissen Bildern von ihm historische Grösse, überall eine gewaltige Phantasie, welche nur wenigen Landschaftsmalern eigen ist, ausspricht. Salvator Rosa war eine so durchaus originelle, vielfach abnorme Erscheinung, dass die hergebrachten Bezeichnungen und Eintheilungen der Kunst nicht überall mit Glück auf ihn angewendet werden können. Vor allem kennzeichnet ihn „die überaus kühne leidenschaftliche Auffassung gewaltiger Naturscenen, schauerlicher Wildnisse und Einöden, die er mit Banditen und andern unheimlichen Figuren zu staffiren liebt. Die entfesselte Gewalt der Elemente, der Aufruhr der Brandung eines sturmgepeitschten Meeres, die Düsterkeit schroffer Felsschluchten weiss er mit markiger Kraft zu schildern.“*) In seinen Schlachtbildern, versteht er in den gewaltigsten Zügen den Totaleindruck eines Massenkampfes zu erfassen. Farben und Lichter stehen ihm in diesen Fällen in höchster Meisterschaft und

*) *Lübke* Grundriss der Kunstgeschichte. S. 695.

für beinahe jede Wirkung zu Gebote. — Aber auch einzelne historische Bilder von ihm sind durchaus nicht ohne Verdienst und Bedeutung.

Eine ausserordentlich grosse Anzahl der Bilder Salvator Rosas (Waagen nimmt an gegen Dreiviertel) sind im Verlauf der Zeit nach England gelangt. Die Vorliebe der Engländer für den phantasiereichen, schroff selbständigen Künstler ist bis zur Ueberschätzung gesteigert. Von sogenannten historischen Bildern Rosas besitzt die Grosvenorgallerie: „die drei Marien am Grabe," „Demokrit in tiefster Einsamkeit von Skeletten und Statuen umgeben," „Diogenes seinen Becher wegwerfend." Die Sammlung zu Devonshirehouse ziert ein Bild „der schlafende Jacob die Himmelsleiter sehend," „höchst poetisch in der Composition und dabei in allen Theilen fleissiger und klarer als sonst häufig."*) Landschaften dagegen oder jene Genrebilder, in denen die Landschaft einen wesentlichsten Theil bildet, zählt Waagen in den Sammlungen des Herzogs von Devonshire zu Schloss Chiswik, des Sir Thomas Hope, des Grafen Grey und Grafen Cowper, des Sir Thomas Baring, des Grafen Radnor, Grafen Pembroke, Mr. D. P. Miles, Mr. Coke und Andrer auf.**)

In Florenz hinterliess Salvator Rosa zahlreiche Denkmäler seiner Kunst und Thätigkeit. Dahin gehören jene „historischen Landschaften" von denen sich „die Geschichte des Diogenes" im Palast Pitti, „die Predigt des Johannes" und „die Taufe Christi" im Palast Guadagni zu Florenz finden. Ausserdem enthalten der Palast Pitti und der Palast Corsini bedeutende Schlachtbilder des Künstlers, die ziemlich zahlreich auch im Museum von Neapel, im Louvre zu Paris vertreten sind. In Spanien weist das königliche Museum zu Madrid nur ein bedeutendes Bild „der Golf von Salerno" auf, in Deutschland besitzt das Museum zu Berlin herrliche und bedeutende Landschaften Salvator Rosas.

Nach dem Jahre 1649 verliess derselbe, trotz der glücklichen Verhältnisse, in denen er sich zu Florenz befand, diese Stadt und wendete sich nach Rom. Hier hielt er mit lächerlichem Pompe seinen Einzug. Er muss im Besitz guter Mittel gewesen sein, denn er kaufte auf dem Monte Pincio ein Haus. Seine Nachbarn waren die grossen französischen Maler Poussin und Claude Lorrain. Mit beiden scheint er sich befreun-

*) *Waagen*, Kunst und Künstler in England. I. Theil. S. 249.

**) *Waagen*, a. a. O. II. Theil.

det zu haben, Poussin gewann sogar unzweifelhaften günstigen Einfluss auf seine künstlerische Thätigkeit. In der Hauptsache setzte Salvator Rosa sein von Stimmungen viel abhängiges, nach aussenhin stattlich üppiges, selbst prahlerisches Leben fort. Seine Gastmahle wurden in Rom eben so berühmt, als in Florenz, seine Vorlesungen und satyrischen Darstellungen, poetischen und musikalischen Talente, übten grosse Anziehung auf die römische Gesellschaft. Aber so viel Lob ihm auch von allen Seiten zu Theil ward, so genügte dasselbe seinen hohen Erwartungen nicht immer. Er überliess sich den Ausbrüchen wilder Verzweiflung, resignirten düstren Verzagens an sich oder der Welt ebenso leicht, als den ungemessensten Hoffnungen, dem stolzesten Selbstgefühl. Bei der Arbeit war er immer in Aufregung, erst zerbrach er sich den Kopf oder quälte den Freund neue und noch nicht dargestellte Gedanken aufzufinden; bei der ungemein raschen Ausführung war er sodann in steter leidenschaftlicher Bewegung; wenn er Schlachtenbilder malte, kam er sich selbst wie eine Alekto vor, galt es einen grossen Erfolg zu erreichen, so arbeitete er, nach seinen eignen Worten, wie im Todeskampfe.*) Dazu gesellte sich seine politische und künstlerische Leidenschaftlichkeit. Einfälle wie der, dass man die Menschen nächstens nicht nur ohne Kleider, sondern auch ohne Haut werde malen müssen, so sehr seien sie von den Fürsten ausgezogen, konnte er niemals unterdrücken, — begreiflich bereiteten sie ihm Verdriesslichkeiten. Hundertmal verschwor er sich keine Satyren mehr zu schreiben, unterliess es aber ebensowenig, als das Musiciren, das Festgeben, das Eifersüchteln mit Freunden, das Streiten mit Gelehrten und Künstlern, das prahlerische Auftreten oder das leidenschaftliche Malen. Zu den ersten römischen Arbeiten Salvator Rosas gehörte sein grösstes, gegenwärtig im Louvre zu Paris befindliches Schlachtbild: ,,Tod und Verzweiflung und die grössten Schreckensmomente sind in ergreifender Energie und mit einer wahren Frechheit der Phantasie dargestellt, durch die satten, leuchtend gelben oder braunen Lichter und schwarzen Schatten ist es von erstaunlicher wenn gleich unwahrer Wirkung.“**)

Im Ganzen hatte aber Salvator Rosa sein Absehen hauptsächlich darauf gerichtet, weniger Landschafts- und Schlachtdarstellungen und

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 305.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 532.

mehr eigentlich historische Compositionen auszuführen. In Rom befinden sich bedeutende Landschaften von ihm vor allem im Palast Colonna. Man trachtete eifrig darnach Bilder dieser Art zu erlangen. Ja es kam wohl vor, dass man historische Gemälde bei ihm bestellte, weil es seine Gewohnheit war, den Bestellern Landschaften und Genrescenen schenkweise in den Kauf zu geben. Salvator Rosa zeigte sich überhaupt, trotzdem er viel Geld bedurfte, nie knausrig. Bekannt ist eine Anekdote, welche sich an die für den Connetable Colonna gemalten Landschaften knüpft. Der Connetable hatte deren zwei begehrt, Salvator Rosa stellte ihm bei der Uebersendung die Belohnung anheim. Colonna schickte eine Börse mit zweihundert Goldstücken, Salvator Rosa erwiderte die glänzende Freigebigkeit mit zwei ähnlichen Bildern, sein Gönner schickte ihm die gleiche Summe zum zweiten, und beim Empfang eines fünften und sechsten Bildes zum drittenmale. Dabei liess er Rosa bitten, den edlen Wettstreit nun einzustellen, weil ihm — dem Connetable — doch leichter das Gold, als Salvator Rosa die Kunst versiegen werde. — Gewisse Neigungen seiner Jugend behielt der Künstler auch in den späten Tagen seines Lebens. Mit Entzücken berichtete er im Frühjahr 1662 seinem Florentiner Freunde Ricciardi von einer Reise, welche er nach Loretto gemacht, und bei der er wieder durch schauerliche Felspartieen und einsame Gründe wanderte. Auch das bunte rauschende Leben, das er in Rom führte, vertauschte er zeitweis mit einer tiefen ländlichen Zurückgezogenheit.

Salvator Rosas ehrgeizige Hauptsorge war in diesen Jahren bei dem Fest von St. Johannis Enthauptung und den da veranstalteten Kunstausstellungen Triumphe zu feiern. So brachte er im Jahre 1663 sein grosses (jetzt im Palast Pitti befindliches) Bild „die Verschwörung des Catilina“ zur Ausstellung. Dasselbe war mit der Theilnahme ausgeführt, welche der Maler bei seinen Gesinnungen allen politischen Ereignissen zuwendete, und gehört jedenfalls zu seinen Hauptwerken. Bedeutender noch ist das im Jahre 1668 vollendete Bild „Saul, dem die Hexe von Endor den Geist des Samuel beschwört“ (im Louvre zu Paris,) eine Composition von wilder aber gewaltiger Phantastik. Sein letztes grosses Werk war ein im Jahre 1669 für die Kirche S. Giovanni dei Fiorentini gemaltes Altarbild, welches „das Martyrthum der Heiligen Cosmo und Damiano“ darstellte.

Im Allgemeinen blieb Salvator Rosa vor dem Geiste fanatischer Unduldsamkeit, kirchlicher Ekstase, der einige Maler jener Tage beseelte, den Andre heuchelten, derart frei, dass in Rom grosser Streit herrschte, ob er als Schismatiker, Hugenott oder Lutheraner sterben werde. Er endete indessen als gläubiger Katholik und starb 1673 nicht nur im Schoose seiner Kirche, sondern erfüllte auch auf seinem letzten Lager die Forderung derselben sich seine Freundin Lucrezia antrauen und so dem Liebesbunde eine verspätete Weihe geben zu lassen. Eine Grabschrift hatte er sich selbst in den Verszeilen geschrieben: „Edel und frei bin ich, ein Maler; im Tadeln heftig, aber gerecht; Schätze verachte ich, ebenso wie den Tod; das ist mein Genius.“ Und die Nachwelt konnte dieses Selbstzeugniss eines, bei allen Irrungen, edlen und bedeutenden Künstlers mit gutem Fug gelten lassen.

Luca Giordano, genannt Fa Presto.

1632—1705.

Der Ausgang der naturalistischen Schule in rücksichtslose, oberflächliche Schnellmalerei war beim ganzen Charakter derselben ein unvermeidlicher. Wo die Künstler von keinem höhern Streben, als dem einer kecken energischen Naturnachahmung beseelt sind, da gehört die erste Frische und die Gunst vieler Umstände dazu, um dessenungeachtet zu erfreulichen und bedeutenden Leistungen zu gelangen. Dennoch würde vielleicht unter den Malern, die sich unmittelbar an Caravaggio und Ribera anschlossen, noch Mancher, gleich Salvator Rosa, eine gewisse Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit behauptet haben, wenn nicht durch den bedeutendsten Schüler Spagnolettos, durch das grösste Malertalent dieser ganzen Zeit, der Abweg von der Kunst zum Schein der Kunst mit kecker Sicherheit und beispiellosem Erfolge betreten wurde. Die Triumphe des „Fa Presto“ haben mehr als Alles dazu beigetragen, die italienische Malerei gegen Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts einem viel trostloseren Verfall entgegenzuführen, als derjenige gewesen war, welcher den glorreichen Tagen Rafaels und Michel Angelos folgte. Die Eklectiker, wie die Naturalisten, waren so ziemlich

wieder an der Grenze ihrer Fähigkeiten angelangt. Jetzt hätte es eines Künstlers bedurft, der mit Begeisterung die wahre Aufgabe der Kunst begriffen, der dem sinkenden Muth seiner Genossen einen neuen Lebensodem geliehen hätte. Statt dessen erschien eine eminente Begabung, ohne jede Begeisterung, ohne jedes Streben, ausser dem einzigen zu blenden, zu täuschen, Geltung zu erringen. Es konnte nicht fehlen, dass seine Weise, unterstützt vom allgemeinen Geist der Zeit, von der völligen geistigen Oede und Ohnmacht, die über Italien gekommen war, die allgemeine wurde. Lebensgeschichte und Werke des grössten „Faiseurs," welchen die bildende Kunst hervorgebracht, sind darum von hohem Interesse.

Luca Giordano war der Sohn eines unbedeutenden Malers zu Neapel, des Antonio Giordano und im Jahre 1632 geboren. Bereits in seiner frühesten Jugend erhielt er Zeichnenunterricht, und bethätigte sich in seinem achten Jahre als Wunderkind. Damals soll er zwei Engel in der Kirche S. Maria degli Osservanti in Fresko ausgeführt haben, eine Arbeit, mit welcher man seinen Vater betraut hatte, vor welcher dieser aber zurückgeschreckt war. Das Wunder erregte natürlich ausserordentliches Aufsehen, und als sich selbst der spanische Vicekönig von Neapel herbeiliess von demselben Notiz zu nehmen, war das erste Glück des jugendlichen Malers sofort gemacht. Man entzog ihn dem unzulänglichen Unterrichte seines Vaters, und gab ihm Mittel, seine Ausbildung bei Ribera, der als der erste neapolitanische Meister betrachtet werden musste, zu suchen. Er blieb bei diesem ein Jahrzehnt und lernte Styl und Manier desselben vortrefflich nachahmen. Im Ganzen aber sagten sie ihm eigentlich nicht zu, und so wuchs in ihm eine gewisse Sehnsucht nach Rom, nach den dort befindlichen Meisterwerken, von denen der junge Luca ohne Zweifel viel sprechen und die er höher rühmen hörte, als Spagnolettos Bilder. Allein die Erfüllung seiner Sehnsucht war nicht leicht, bei dem Aufsehen, welches das frühreife Talent Lucas erregt hatte, waren seine Arbeiten von vornherein wohl bezahlt worden. Sein Vater Antonio aber, scheint das eigne Arbeiten ganz aufgegeben und vom Ertrag der Leistungen seines Sohnes gelebt zu haben. Schon damals, wie später, rief er ihm jenes berüchtigte: „Luca fa presto, fa presto!" (mach rasch, mach rasch,) zu, dem der Jüngling nur zu wohl Folge leistete, welches der Leitstern seines Künstlerlebens und sein an-

drer Name wurde. Der würdige Vater widersetzte sich den Studienplänen seines Sohnes, Luca aber, der ziemlich energisch war, verliess heimlich das väterliche Haus, das Atelier Riberas und Neapel, und traf auf rascher Flucht in Rom ein. Allerdings erhielt Vater Antonio bald genug Kenntniss, wohin sich sein Sohn gewendet hatte, und folgte ihm auf dem Fusse, um wiederum sein „fa presto!" ertönen zu lassen. Jedoch der junge Maler hatte seinen Willen durchgesetzt, und nichts würde ihn jetzt gehindert haben, den Weg Rafaels und Michel Angelos zu wandeln — als seine eigne Natur. Zwar studierte Giordano die ewigen Meister auf seine Weise, das heisst, er copirte sie, und lernte sie solchergestalt äusserlich nachahmen. Auf höheres ist offenbar der Sinn des Fa Presto niemals gegangen. Er schloss sich eben darum in Rom einem Maler an, der im Augenblick grosse Geltung genoss und in mehr als einem Sinne für den würdigen oder unwürdigen Vorläufer Giordanos gelten kann. Dies war *Pietro da Cortona* (1596—1669) ein toscanischer Künstler, welcher schon den völligen Verfall der eklectischen Schule bezeichnete und auf eine elegante, besonders farbenblühende Schnellmalerei hinsteuerte. Er begann seine Bilder im Sinne der augenblicklichen Wirkung, also rein decorativ herzustellen, bediente sich wacker der „Füllfiguren," welche zu keinem andern Zwecke, als zur bessern Staffirung vorhanden waren. Der urtheilslose Lanzi rühmt von diesem Maler „die Gewalt des Lichtes," und Luca Giordano muss die Sache in ähnlicher Weise betrachtet haben.*) Denn nicht nur, dass er auf einige Jahre der bereitwilligste und thätigste Gehülfe Peters von Cortona wurde, und demselben seine Farbenkunststücke bald genug ablernte, — er verschaffte mit grösserem Talent, reicherer Phantasie und gesteigerter Frechheit dem Decorationsstyle die allgemeinste Ausbreitung.

In anerkennenswerther Rastlosigkeit strebte übrigens Giordano darnach, auch die Werke der norditalienischen grossen Meister kennen zu lernen. So begab er sich von Rom nach Bologna, nach Parma, wo er lernte, wie man Coreggio benutzen könne, nach Venedig, wo er sein Absehen auf Nachahmung des Tizian und Veronese gerichtet hatte. Ueberall befähigte ihn seine eminente, und bewegliche Auffassunggabe die gemachten Studien nach seiner Weise alsbald zu verwenden. Und wenn er in seiner frühe-

*) *Lanzi*, Geschichte der italienischen Malerei. I. Band. S. 232.

sten Jugend den Ruf eines Wunderknaben genossen hatte, so konnte es nicht fehlen, dass er bei der endlichen Heimkehr in die Vaterstadt als ein vollständiger unbestreitbarer Wundermann betrachtet ward. Etliche einheimische Maler, die weder sein Talent, noch seine schnellfertige Schöpfungskraft besassen, in ihrer Kunstanschauung aber auch nicht höher standen, als Giordano, gedachten ihn in ihrem Brodneid allerhand Hemmnisse zu bereiten. — Der Heimgekehrte schlug sie indessen mit einer Darstellung aus dem Leben des heiligen Nicolaus für die Kirche S. Brigida völlig zu Boden, und behauptete von diesem Siege bis zu seinem Ende den in gewissem Sinne verdienten Platz als erster Künstler Neapels.

Nun begann alsbald jene Bilderimprovisation, von der die Kunstgeschichte bis dahin kein auch nur annäherndes Beispiel aufzuweisen hatte. Luca Giordanos unermüdlicher Pinsel bedeckte die Wände der Kirchen und Hallen mit Fresken, schuf zahllose Tafelbilder in unglaublich kurzen Zeiträumen, so dass es, von den höhern Forderungen der Kunst abgesehen, immer noch bewundrungswürdig bleibt, wie er in all diesen Bildermassen, neben seiner oberflächlichen Beherrschung der Technik, eine Art Anmuth zu bewahren wusste. ,,Seine Bilder, ohne einen wirklich sichern Contour, ohne irgend welche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch wesentlich durch die Farbe, durch die neapolitanische Süssigkeit mancher Köpfe, durch eine gewisse liederliche Anspruchslosigkeit, durch den ganzen angenehmen Schein des Lebens einen grossen Reiz aus.“*)

Es versteht sich von selbst, dass diese wirklichen Vorzüge, dass die Massenproduction und die imponirende Geschwindigkeit des Fa Presto weder in Neapel noch überhaupt ihres Eindrucks verfehlen konnten. In kurzem begann man sich um den glänzenden Meister zu streiten. Allerdings konnte er einer Reihe von Aufträgen genügen, bei denen zehn Andre erlegen sein würden. Er malte die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange im Tesoro zu S. Martino binnen achtundvierzig Stunden, ein grosses Bild ,,Frances Saverio die Japanesen taufend,“ das die Jesuiten bei ihm bestellt hatten, binnen ähnlicher Zeit, ein Altarbild in einer Nacht, ,,die Austreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel“

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 1018.

ein riesiges Freskobild über dem Portal der Kirche de' Gerolimini, zu seinen gelungensten Werken gehörend, in wenigen Tagen. —

So reich ihm die Bewunderung der Grossen und des Volkes, Ehrenbezeugungen und klingende Belohnungen in Neapel zu Theil wurden, so sehen wir doch Giordano auf steten künstlerischen Reisen. Im Kloster Monte Casino führte er eine Reihe von Fresken aus; zahlreiche seiner Bilder wurden von reichen Corporationen und Patronen durch ganz Italien begehrt, gewöhnlich begab sich der Maler zu ihrer Ausführung an Ort und Stelle. Um 1679 finden wir ihn in Florenz, wo er einige Kirchen und den Palast Riccardi nach seiner Weise in rapider Schnelligkeit mit Fresken versah. Auch hier fehlte es nicht an Ehrenbezeugungen, der Grossherzog verlieh ihm sein diamantbesetzes Portrait, sammt einer goldenen Ehrenkette, der Hof und die grossen Familien wetteiferten in Einladungen. Alle begehrten Bilder des Künstlers, er machte es möglich Alle zu befriedigen. — Von Florenz aus reiste er nach Venedig, und auch hier war seine Thätigkeit, wenn auch nicht so umfassend wie in Florenz, doch eine sehr beträchtliche. Verschiedene Kirchen erfreuten sich der Ehre Bilder von ihm zu erhalten, denn die riesige Zahl Giordanoscher Bilder minderte die Werthschätzung nicht, und scheint immer noch ausser Verhältniss zur Nachfrage geblieben zu sein.

Bei seiner Heimkehr nach Neapel im Jahre 1680 fand sich der Maler freudig begrüsst, nach wie vor sammelten sich zahlreiche Schüler um ihn. Persönlich scheint Luca Giordano von jener grellen Leidenschaftlichkeit, welche den Charakter und das Leben Caravaggios und Riberas entstellt hatten, frei gewesen zu sein. Freilich hatte er keinen eigentlichen Nebenbuhler, denn wer hätte mit dem Manne wetteifern wollen, von dem seine Freunde und Bewunderer rühmten, dass er grosse Bilder in einem Augenblick erfinde und dass die Stadt Neapel, mit ihren hunderten von Kirchen, Kapellen und Klöstern, doch keinen heiligen Ort mehr habe, der nicht durch ein Werk oder mehrere von der Hand des Fa Presto geschmückt sei. Je tiefer im übrigen Italien die Kunst darniederlag, je mehr jede andre Richtung, als die seinige ermattete, um so höher stieg natürlich der Ruhm Giordanos.

Neapel stand bekanntlich in jener Zeit unter der Herrschaft Spaniens. König Karl II., der matte und kraftlose Herrscher, mit dem das Haus Oestreich auf dem spanischen Throne erlosch, besass entweder eine

Art schwächlichen Interesses für die Kunst oder Andre besassen es für ihn. Um das Jahr 1690 erhielt Giordano einen überaus ehrenvollen Ruf nach Spanien. Er sollte die Grabstätte der spanischen Könige, den Klosterpalast Escorial mit Fresken versehen. Jm Jahre 1692 schiffte er sich nach Spanien ein. Als grosser Cavalier, hatte er ausser mehreren Schülern, auch seinen Beichtvater, seine Farbenreiber und zahlreiche Dienerschaft im Gefolge. In Spanien aber ward er nicht wie ein Cavalier, sondern gleich einem Fürsten empfangen. Vor Madrid kamen ihm die Hofwagen und die ersten Hausbeamten entgegen, Karl II. begrüsste ihn mit einer Umarmung. Man wies ihm freie Wohnung, Equipagen, neue Diener, seinen ganzen Unterhalt, und einen monatlichen Gehalt von anfänglich hundertundzwanzig, späterhin von zweihundert Pistolen an. Er hatte den freiesten Zutritt im Palast, welchen die Etikette des spanischen Hofes überhaupt verstatten konnte. Bei seiner Ernennung zum Ritter überreichte ihm der König den Degen in eigner Person.

Giordanos Aufenthalt in Spanien währte genau ein Jahrzehnt. Es ist ganz unmöglich, die Zahl seiner Arbeiten auch nur annähernd zu bestimmen. Dem ursprünglichen Zweck seiner Berufung genügte er in der ausgedehntesten Weise. Für die grosse Treppe des Escorial malte er eine Darstellung der Schlacht bei St. Quintin, für das Seitenschiff der Klosterkirche eine Reihe allegorischer Darstellungen, welche den Triumph der Kirche versinnbildlichen, für das Hauptschiff eine grosse Reihe biblischer Scenen. Dem Palast von Buen Retiro verlieh er seinen Hauptschmuck durch das Bild der „Stiftung des goldnen Vliesses“ im grossen Saale. Die Capelle des königlichen Palastes von Madrid, die Kathedrale von Toledo, zahlreiche Paläste boten seinem nimmermüden Pinsel jene riesigen Wandflächen dar, deren derselbe bedurfte. — Daneben verliessen die vollendeten Oelgemälde in ununterbrochner Folge seine Stafflei und Werkstätte. Auf Verlangen ahmte er jeden beliebigen italienischen oder niederländischen Meister mit täuschender Geschicklichkeit nach, unter den siebenundfünfzig Bildern Giordanos, welche das königliche Museum zu Madrid noch jetzt besitzt, befindet sich eine Madonna „in der Art des Rafael behandelt“ und eine „Allegorie auf den Frieden“, dem Rubens bewunderungswürdig nachgeahmt.“ *)

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 171.

Die Mannichfaltigkeit der Stoffe, welche Giordano behandelte, entsprach ganz seiner sonstigen Beweglichkeit. Die Dresdener Gemäldegallerie weist allein einen „sterbenden Seneca", „Lucrezia und Tarquinius", „Perseus", „den Raub der Sabinerinnen", „Bachus und Ariadne", „Hercules und Omphale", „die Schlacht der Israeliten und Amalekiter", „eine nächtliche Schlacht", „Rebecca", „Jacob und Rahel", „die Verstossung der Hagar", „Susanna", „Loth mit seinen Töchtern", eine „Madonna", einen „heiligen Sebastian", und eine „büssende Magdalena" auf. Und in ähnlicher Weise geht es durch alle irgendwie bedeutenden Sammlungen hindurch. ganz Europa, soweit es Bilder gesammelt hat, ist mit denen des Giordano förmlich überschwemmt.

Während sich der Künstler in Spanien keine Rast gönnte, Malereien und Schätze in beständiger Wechselwirkung häufte, erfreute er sich dabei der dauernden Gunst des Königs. Die spanischen Maler hatten allerdings versucht, ihm dieselbe zu entziehen, hatten dem Könige von der Unmöglichkeit so rasch zu componiren erzählt. Seitdem aber Giordano auf Verlangen, innerhalb vier Stunden einen „heiligen Michael den Lucifer bekämpfend" auf die Leinwand gezaubert, war es nicht wohl mehr möglich, ihm entgegenzutreten. Und so währte denn das Verhältniss zwischen dem Künstler und dem Herrscher bis zum Tode des Letztern fort.

Im Jahre 1700 bestieg Philipp V., der Enkel Ludwigs XIV. den erledigten Thron. Während der ersten Monate seiner Regierung, als es den Anschein hatte, als ob er die Krone Spaniens und Indiens in Ruhe tragen werde, bedachte er den greisen Maler mit Aufträgen. Als indessen der spanische Erbfolgekrieg ausbrach, fühlte Giordano wohl, dass vom Hofe zunächst für die Kunst wenig zu hoffen sei und suchte um Erlaubniss nach, sich nach Neapel zurückbegeben zu dürfen. Dieselbe ward bereitwillig gewährt. Ueber Genua, Florenz und Rom, an jedem Orte mehrere grosse Bilder ausführend, kehrte der Fa Presto in die vor einem Jahrzehnt verlassne Vaterstadt heim. Seinen Ruf und seine Geltung fand er hier ungeschmälert, allgemeine Verehrung empfing ihn, und da er selbst den Pinsel nicht ruhen zu lassen gedachte, so war er bald wieder mit Anträgen und Aufträgen überhäuft. Er setzte also bis ins Jahr 1705 seine alte Thätigkeit fort. — Als er starb, ward er mit hohen Ehren in der Capelle des heiligen Nicolaus von Bari beigesetzt und hinterliess

ein ausserordentlich beträchtliches Vermögen. Grund genug, dass alle Maler ihm nachstrebten und nacheiferten. Ganz abgesehen davon, dass im Geiste der Zeit die Nacheifrung an und für sich lag, ward sie wie gesagt durch die Erfolge Luca Giordanos angefeuert.

Es ist müssig von seinen Schülern zu sprechen, unter denen *Fr. Solimena* im achtzehnten Jahrhundert als besonders bedeutend betrachtet ward. Im Grunde waren alle italienischen Maler der Folgezeit seine Schüler. Die alten Unterschiede zwischen den localen Schulen, zwischen Eklectikern und Naturalisten verwischten sich mehr und mehr. Es gab nur noch eine allgemeine decorative Malerei, welche in Italien, wie im Ausland Beschäftigung, Aufmunterung, fürstliche Gunst und Pflege fand. Aber der Genius der malenden Kunst hatte seine alte Lieblingsheimath verlassen und am Wiederaufschwung der Malerei in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts war Italien zunächst nur durch die vorbildenden Werke seiner grossen Zeit, nicht durch eigne schöpferische Kräfte betheiligt.

Spanien im siebzehnten Jahrhundert.

Die grosse Restauration der katholischen Kirche und Weltanschauung, seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, war nur durch die Hülfe des mächtigsten katholischen Staates, durch die Hülfe Spaniens möglich geworden. So gewaltige Päpste seit Paul IV. den Stuhl Petri besteigen mochten, so energische Beschlüsse das Tridentor Concil auch erliess: es wäre nie an eine siegreiche Zurückdrängung des Protestantismus mit den blossen geistigen Waffen zu denken gewesen. Spanien ward der starke weltliche Vorkämpfer der alten Kirche, die geistliche Politik des römischen und die weltliche des spanischen Hofes verknüpften sich für eine Reihe von Jahrzehnten unaufhörlich. Es gab eine Zeit, wo im halben Europa die Begriffe katholisch und spanisch nicht mehr getrennt werden konnten, eine Zeit, wo mit der Furcht vor Jesuiten und römischen Sendboten die Furcht vor spanischen Kriegern und Diplomaten Hand in Hand gieng.

In der That war Spanien das einzige Land, in dem der katholische Geist, die kirchliche Stimmung des Mittelalters nicht erst künstlich und mit Gewalt wieder erweckt werden mussten. In Deutschland rang man der protestantischen Bewegung den Boden Schritt für Schritt ab, in Polen, Ungarn, Frankreich, kostete es schwere und blutige Kämpfe das Uebergewicht der alten Kirche aufrecht zu erhalten. In Italien galt es die geistvolle, kunstreiche, freiheitslustige und lebensfreudige Weltlichkeit, die sich im fünfzehnten Jahrhundert entwickelt hatte, auszurotten. — Einzig in Spanien war nur das Bestehende zu erhalten, zu verschärfen.

Die Anschauungen der Kreuzzüge hatten hier bis zur Eroberung von Granada bestanden, hatten über den Ocean hin eine neue Welt für Spanien erobern helfen, und walteten fort. Die Inquisition, in andern katholischen Ländern als hart und drückend empfunden, war in Spanien mit ihren Kerkern, Foltern und Scheiterhaufen nahezu populär. Die spanische Bildung stand gänzlich und ausschliesslich im Dienst der Kirche. Im ganzen Europa, mit der Ausnahme Spaniens, hatte das Studium des Alterthums, seiner Literatur und Kunst, ein neues geistiges Leben, eine moderne Kunst und Dichtung nachgerufen. Auf spanischem Boden ward davon wenig empfunden. Mit kurzen Worten charakterisirt der Engländer Stirling die spanische Geisteswelt, wenn er sagt: „selbst in Alcala und Salamanca war St. Hieronymus immer populairer als Cicero." — Es war nicht bedeutungslos und ward auch zu keiner Zeit als bedeutungslos angesehen, dass der Orden der Jesuiten einem Spanier — Loyola — seine Gründung, einem andern Spanier — Lainez — seine eigentliche Ausbildung verdankte. Auf die iberische Halbinsel durfte die katholische Kirche ein volles Jahrhundert hindurch mit stolzem Vertrauen, das protestantische Europa mit Furcht und Besorgniss blicken.

Der spanische Staat hatt noch unter Kaiser Karl V. seine Höhe erstiegen. Damals, als die Niederlande, Neapel und Mailand dem Scepter Castiliens gehorchten, als die Conquistadoren Mexico und Peru, die Küsten des stillen Meeres und die riesigen Weideländer am la Plata unterwarfen, als der Kaiser Tunis schreckte und spanische Veteranen den Sieg bei Mühlberg erfochten, war Spaniens eigentliche Blüthezeit. Unter der unseligen Regierung Philipps des Zweiten begann, trotz der Lorbeern von Lepanto und der Eroberung Portugals, der Verfall. Er ward reissend und im gewissen Sinne unaufhaltsam durch das ganze siebzehnte Jahrhundert hindurch. Am Ende desselben war Frankreich längst an die Stelle der Weltmacht Spanien getreten. Die hartnäckige Verbindung kirchlicher und staatlicher Interessen, der wahnsinnige Fanatismus, mit dem die Inquisition hunderttausende von Morisken, von fleissigen und achtbaren Nachkommen der Mauren aus dem Lande trieb, der kalte Hochmuth, mit dem die rechtgläubigen Castilianer auf die Entwicklung fremder Völker herabsahen, — Alles trug gleichmässig dazu bei, Spanien herabzubringen.

Aber während vieler Jahrzehnte blieb dies allmählige Herabsteigen aller Welt und am meisten den Spaniern selbst ein Geheimniss. Dabei war wenig zu verwundern. Das Gefühl ehemaliger Siege und Triumphe in der alten und neuen Welt, die ursprüngliche und künstlich erregte Glaubensbegeisterung, der Stolz einem Staate anzugehören, in dem die Sonne nicht untergieng, hielten jede Empfindung der Demüthigung oder des Verfalls unendlich fern. Und so war es nicht zu verwundern, dass sich die prächtigsten Blüthen spanischer Poesie und Kunst in einer Zeit entfalteten, wo die Blüthen des spanischen Volksruhms zu welken begannen. Denn kaum ein Unterthan des Königs Philipps III. und Philipps IV. mag sein Vaterland mit dem Auge angeschaut haben, mit dem es spätre Zeiten sahen. Im Vollgefühl der nationalen Ehre, im höchsten Stolze auf die katholische Rechtgläubigkeit ihres Volkes, schufen die spanischen Dichter und Maler des siebzehnten Jahrhunderts. Am stärksten erfüllt von dem glühenden innern Leben, das in der Brust ächter Spanier wohnte, sprachen Poeten und Künstler die nationale Eigenthümlichkeit durch ihre Schöpfungen in der reinsten und erfreulichsten Weise aus. Dieselbe religiöse Ekstase rief die entsetzlichen Beschlüsse der heiligen Inquisition und die Madonnen Murillos ins Leben. Doch es ist das Vorrecht der ächten Künstler alles zu verklären, und was sich im spanischen Leben als finstre blutige Strenge äusserte, wandelte sich in der Kunst zum schweren aber weihevollen und wahrhaften Ernst. Und so richtig im gewissen Sinne von der spanischen Malerkunst als „Jesuitenmalerei" gesprochen werden kann, so wäre es widersinnig den vielverbreiteten und wohlbegründeten Abscheu gegen Zeit und Zustände, aus denen sie hervorgieng, auch auf sie zu übertragen.

Wie das, was König Philipp II. für Kunst und Wissenschaft gethan, zuletzt das einzig Rühmliche seiner Regierung bleibt, so können uns einzig die Schöpfungen der Kunst mit der Geistesrichtung Spaniens im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert versöhnen. In ihnen offenbarte sich, dass die fanatische Rechtgläubigkeit und Kirchlichkeit auch ihre poetische und edlere Seite aufzuweisen hatte. Gleichwohl hat die unbedingte Verknüpfung der spanischen Kunst mit der Kirche, die zu einer eigentlichen Künstlerfreiheit wohl nur den einzigen Velasquez gelangen liess, eine vielseitige, weitumfassende Kunstentwicklung verhindert. Die streng kirchliche Kunst war in ihrer Art unübertrefflich,

„das heitre Spiel aber und die Lebenslust in profanen Gegenständen der italienischen Kunst fanden in Spanien wenig Anklang.“ *)

Die Kunst hatte sich auf diesem Boden vielleicht nicht später als anderwärts entwickelt, aber ihre Selbständigkeit erwuchs erst im Laufe langer Zeit. Das Zeitalter, in welchem man von einer eigentlich spanischen Malerschule reden darf, ist in der Hauptsache, wie schon gesagt, lediglich das siebzehnte Jahrhundert. Erst in ihm zeigten sich die spanischen Künstler völlig selbständig, von allen fremden Einflüssen emancipirt. — Durch das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch hatten niederländische Maler die Werke ihrer Kunst auch nach Spanien gesendet, waren selbst gekommen, um für reiche Klöster und Kathedralen zu arbeiten. Im sechszehnten Jahrhundert unterwarf der spanische Staat das italienische Volk, dafür beugte sich der spanische Geist unter den überlegenen italienischen. Karls V. Lieblingsmale rblieb der glänzende Venetianer Titian, spanische Künstler, die hoch zu steigen begehrten, fanden sich in den Ateliers von Florenz, Rom und Genua, als Zöglinge Rafaels oder seiner Schüler. Noch Giuseppe Ribera verliess sein Geburtsland, um in Italien die Kunst zu erlernen und auszuüben. Zu den grossen künstlerischen Unternehmungen Philipps II., seinen Palast- und Kirchenbauten, seinen Aufträgen an plastischen Werken und Gemälden, drängten sich Florentiner und Venetianer, unter den Spaniern scheinen alle die begünstigt worden zu sein, welche in Italien ihre Studien gemacht hatten. Alonso Berruguete, ein Schüler Michel Angelos und gleich ihm als Baumeister, Bildhauer und Maler thätig, Luis de Vargas von Sevilla, Vincente Joanez von Valencia, „der spanische Rafael“, wirkten in diesem Sinne.

Bereits im sechszehnten Jahrhundert jedoch entwickelten sich einzelne Meister, ohne italienische Vorbilder und Einflüsse. Der Gefeiertste unter denselben war *Luis Morales* aus Bajadoz (1500 — 1586), von den Spaniern „el divino“, der Göttliche, und „Vater der spanischen Malerei“ genannt. Wenn es auch nicht unrichtig sein mag, dass der Ruhm dieses Meisters seine Leistungen übertrifft, so ist es dennoch unzweifelhaft, dass in ihm das Charakteristische der spanischen Schule im siebzehnten Jahrhundert, die religiöse ekstatische Glut, bereits zur Erscheinung kam.

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien.

Noch aber beherrschte Italiens Kunst die Spaniens. Es bedurfte einer allmähligen Entwicklung, vielleicht auch äussrer Veranlassungen, um die volle Selbstständigkeit der letztern herbeizuführen. „So lange Rom das spanische System in seiner ganzen Ausdehnung vertrat,“ meint Guhl, „so lange blieb es auch der Hauptsitz der entsprechenden Kunstweise. Erst als unter Urban VIII. ein andres System zur Geltung kam, beginnt die spanische Kunst in ihrer eignen Heimath, sich zu ihrer letzten Vollendung zu erheben.“ *) Wenn auch zu bezweifeln ist, dass der Umschwung der päpstlichen Politik einen directen Einfluss auf die Maler von Andalusien und Castilien geäussert haben sollte, so mag man sich leicht vorstellen, dass die Augen der grossen spanischen Kunstpatrone, der Könige und der kirchlichen Körperschaften, fortan mehr auf die heimischen Talente gerichtet wurden. Und zur Zeit, als dies geschah, waren der spanischen Malerei Talente ersten Ranges bereits zu Theil geworden.

Die Grundanschauung, von der alle spanischen Künstler ausgiengen, blieb zufolge der Landes- und Volkseigenthümlichkeiten, der gänzlichen Abwendung von der Antike, der südlich sinnlichen Lebendigkeit und Unmittelbarkeit, der altniederländischen Einflüsse und andrer Ursachen, eine durchaus naturalistische. Ohne Bedenken stellten die Künstler die sie umgebenden Menschen dar, fanden ihre Bilder im spanischen Volks- und Strassenleben. Bettler- und Knabengestalten, junge Frauen aus dem Volke wurden unmittelbar selbst in den kirchlichen Werken zur Darstellung gebracht. Alles individuelle Leben erfassten die spanischen Maler mit höchster Schärfe und vollständiger Meisterschaft. Daneben aber und während sie alle ihre Heiligen und Madonnen als Spanier und Spanierinnen erscheinen liessen, verstanden sie die religiöse Inbrunst und leidenschaftliche Kirchlichkeit des spanischen Wesens zum vollendeten ergreifenden Ausdruck zu bringen. „Die innigste mönchische Askese, die zarteste Hingebung, die erdvergessenste Ekstase, und der feurig aufflammende Fanatismus sind in keiner Epoche so gewaltig von der Kunst verherrlicht worden, wie in der spanischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts.“ **)

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. XXXIX.

**) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 671.

Keine Verbindung, welche die Kirche und die Kunst jemals und irgendwo mit einander eingegangen waren, konnte inniger und aufrichtiger sein, als die, in welcher die spanische Malerei mit der heiligen Mutterkirche, ihren Dogmen, ihren Legenden und selbst ihrer Inquisition stand. Mit Kathedralen und Klöstern, mit Bischöfen und Chorherren, mit Jesuiten und Dominicanern blieben die Künstler in fortwährendem Verkehr. Neun Zehntel der Aufträge, welche ihnen zu Theil wurden, kamen von der Kirche, und der Maler, welcher deren Gebote und Lehren dem sinnlichen Volke illustrirte, ward als ein nützlicher Diener der grossen katholischen Zwecke betrachtet, denen das spanische Volk seine Kräfte, seine volle Hingebung, zuletzt die Blüthe und jedes Gedeihen des Landes opferte.

In den verschiedensten Provinzen und an den verschiedensten Orten Spaniens hatten sich seit dem Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts die Werkstätten nationaler Künstler aufgethan, welche keine italienische Lehrzeit aufzuweisen hatten. In keinem Sitz eines Bisthums, in kaum einem Kloster mochten die Darsteller der Heiligen fehlen. Aber die höchsten und grössten Leistungen concentrirten sich auf einem Punkte, und wenn vom Glanz der spanischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts die Rede ist, so bezieht sich dies wesentlich auf die Meister von Sevilla.

„Sevilla war beim Schluss des sechszehnten Jahrhunderts die reichste Stadt der ausgedehnten Ländergebiete, über die sich die Herrschaft der castilischen Krone erstreckte. Ein alter Historiker nennt es mit mehr Wahrheit, als sonst in kindlichen Panegyriken zu finden ist, Stolz der spanischen Monarchie und ihr uraltes Christenthum, ihre Heiligen und Märtyrer, ihre liebliche Lage und mildes Klima, ihre prächtigen Kirchen, Paläste und Strassen, ihre berühmten Familien und ihr Welthandel, ihre grossen Männer und anmuthigen Frauen, gaben der Stadt wohl ein Recht auf solchen Anspruch. Noch hatte der erblassende Stern des östreichischen Hauses ihr glückliches Geschick nicht gefährdet. Obgleich die Flaggen Englands und der Niederlande den Burgen und Löwen Spaniens die Herrschaft der westlichen Meere schon streitig machten, so trug der Guadalquivir doch noch grosse Fahrzeuge aufwärts, die ihre reichen Ladungen unter dem goldnen Thurm Cäsars ans Land schafften. Noch versammelten sich reiche Kaufherren unter den grossen Ar-

kaden der Börse Herreras. In dieser Handelswelt war, wie gewöhnlich, die Kirche die Hüterin des Sinnes für geistige Cultur."*)

Sevilla hatte Ueberfluss an gelehrten und kunstsinnigen Priestern, reichen Kirchen und Klöstern; sowie einige grosse Patrone aus dem hohen spanischen Adel, unter denen die Herzöge von Alcala hervorragten. Gelehrte, Dichter und Künstler fanden hier Gleichstrebende, Gesinnungsgenossen, Protectoren und Auftraggeber. Die heilige Inquisition wachte zu Sevilla nicht minder streng, als irgendwo in Spanien. Aber gegen die Rechtgläubigkeit und Gesinnung der in dieser Stadt ansässigen Maler und sonstigen geistigen Capicitäten, die im beständigen freundschaftlichen Verkehr mit der Kirche standen, mochte selten etwas einzuwenden sein. — So war hier reiche Gelegenheit und günstiger Boden für jede Entwicklung innerhalb der einmal geltenden spanischen Schranken. Madrid, mit den Schlössern von Pardo, Aranjuez und Escorial, war bereits seit Philipp II. die Residenz Spaniens, — in Valladolid, der alten Hauptstadt, weilte der Hof nur noch selten. Doch hatte Madrid kein eignes Geistesleben wie Sevilla aufzuweisen. Der König zog bedeutende Persönlichkeiten heran, unter Philipp III. begannen sich die Häupter der spanischen Literatur in Madrid zu sammeln, es fehlte nicht an Baumeistern, Bildhauern und Malern. Aber die glänzendsten Talente unter denselben wurden aus Italien oder Sevilla herbeigerufen. Eine Schule von Madrid bildete sich eigentlich erst unter den Einwirkungen des Sevillaners Velasquez, der als Hofmaler den grösseren Theil seines Lebens in der Residenz zubrachte. Auch Valencia machte Anspruch darauf, eine eigne Malerschule zu besitzen. Der Hauptmeister dieser Stadt aber, *Francisco Ribalta* (1551—1628) gehörte zu den in Italien gebildeten Spaniern, so dass der Ruhm der selbständigsten nationalsten Entwicklung schliesslich der Schule von Sevilla verbleibt.

Ihr sind jene Meister angehörig, die vor allem als Repräsentanten spanischer Kunst gelten. In ihr reiften neben den Juan de las Roélas, Herrera, Alonso Cano, die grossen Maler *Francisco Zurburan*, (1598—1662) *Diego Velasquez de Silva* (1599—1660) und *Bartolomé Esteban Murillo* (1618—1682), deren Leben und Wirken wir in kurzen Zügen zu schildern haben.

*) *Stirling*, Velasquez und seine Werke. S. 19.

Francisco Zurburan.

1598—1662.

Unter der Meistertrias, welche die Schule von Sevilla im siebzehnten Jahrhundert so hoch erhob, ist Francisco Zurburan der am wenigsten Bekannte und allerdings auch der mindest Bedeutende. Indessen ragen seine Begabung und Leistungen noch immer über diejenigen manches berühmten italienischen oder niederländischen Meisters hinaus, und seitdem seine Bilder in grosser Anzahl in die Gallerie des Louvre zu Paris gelangten, hat man begonnen, diesem Maler gerecht zu werden, welcher unter den ächten spanischen Künstlern einer der ächtesten ist.

Francisco Zurburan ward am 17. November 1598 in dem Städtchen Fuente de Cantos geboren. Er soll seinen ersten Unterricht von einem Schüler des Morales erhalten haben,*) was wohl möglich, aber doch mit Vorsicht aufzunehmen ist. Denn Morales — obschon eine wirklichere Gestalt, — ist in der Geschichte der spanischen Kunst beinahe ebenso zu einer Mythe geworden, als Heinrich von Ofterdingen in der Geschichte der deutschen Dichtung. Gewiss und unzweifelhaft ist es, dass er sich später nach Sevilla begab und hier als Schüler in die Werkstätte des Juan de las Roelas trat, eines Malers von bedeutendem Talent, der in italienienischer Schule (vielleicht in derjenigen des Titian) gebildet, sich unter den Meistern der kunstreichen Stadt einen guten Ruf erworben hatte. Wie lange Zurburan sich bei ihm befand, wann er begann als selbstständiger Künstler aufzutreten, wann er sich zuerst einen Namen erwarb und wie sich seine äussern Verhältnisse gestalteten, wird uns nicht berichtet. Aber unzweifelhaft prägte sich die Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit von Zurburans grossem Talent früh genug aus, und gewährten ihm seine zahlreichen Werke, die in rascher Folge entstanden, die Mittel zu einer sorglosen und glücklichen Künstlerexistenz.

In Zurburans Bildern traten die nationalen Elemente der spanischen Kunst zuerst siegreich und glänzend hervor. Auf der einen Seite ein so scharfer bestimmter Naturalismus, dass er wohl als der Caravaggio von Sevilla bezeichnet worden ist. Auf der andern Seite aber die reli-

*) *Palomino*, Leben der spanischen Maler. S. 156.

giöse Glut, die sich zur Ekstase, zur schwärmerischen Verzückung steigerte. In seinen Heiligen, seinen Madonnen, seinen Mönchen und Kirchenfürsten spiegelt sich der glühende Eifer, mit dem Spanien noch immer der Restauration des Katholicismus, der einigen und alleinigen Kirche zugethan war. Es ist kaum möglich, dass die Inquisition, welche die Gemälde so gut wie alle Aeusserungen des spanischen Geistes überwachte, je an einem Bilde des Zurburan etwas zu mäkeln fand.

Was die rein künstlerischen Vorzüge des Malers anlangt, so rühmt Passavant,*) dass seine Zeichnung zwar bis zur Härte streng, aber fein empfunden sei. „Seine Beleuchtung ist scharf, doch wendet er das Helldunkel nur mässig an, und wirkt vielmehr durch grosse Massen von Licht und starken Schatten, hierin dem Ribera nachfolgend.“ Bei seinem Colorit ward übereinstimmend und zu jeder Zeit vorzüglich seine Behandlung der weissen Gewänder bewundert. Schon Palomino hob die Meisterschaft hervor, welche sich in den weissbekleideten Geistlichen jenes Werkes kund gebe, das „die Geschichte des heiligen Petrus Nolascus“ darstellt, und für das Kloster da la Merced calzado gemalt war.

Die Werke des Meisters wurden bei Lebzeiten desselben für spanische Kathedralen, Kirchen und Klöster ausgeführt. Nach dem Zeugniss spanischer Schriftsteller hinterlies Zurburan, sowohl in Sevilla als überhaupt in ganz Andalusien, eine fast unzählbare Menge von Arbeiten. Gegenwärtig besitzt die Sammlung des Louvre zu Paris den grösseren Theil der ausserhalb Spaniens befindlichen Zurburanschen Bilder. Man zählt daselbst unter seinem Namen an achtzig Gemälde, allerdings von verschiedenem Werthe, allein zum Theil auch von höchster Bedeutung. — In der Dresdner Gallerie befindet sich ein Bild, das den „heiligen Franz von Assisi die päpstliche Krone ausschlagend“ darstellt. Auch bei diesem Gemälde ist neben dem vollendeten Ausdrucke der Demuth die schon erwähnte Aeusserlichkeit des weissen Gewandes, in welcher Zurburan excellirt, zu rühmen. Aehnliche Darstellungen sind in der englischen Grosvenorgallerie, in der Eremitage zu Petersburg und anderen Sammlungen enthalten. Der grossen Anzahl Zurburanscher Bilder im Ausland gegenüber, scheint es, dass in seinem Vaterlande gegenwärtig nicht allzuviele mehr erhalten sind. Wenigstens finden sie sich alsdann an abge-

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 104.

legenen Orten. Da, wo wir sie zunächst suchen müssen, im königlichen Museum zu Madrid und in der Heimathstadt des Meisters sind zwar einige Meisterwerke, doch keineswegs in der von Palomino gerühmten Menge vorhanden. Passavant erwähnt sieben Gemälde eines Retablo in der Kathedrale zu Sevilla. „Im untern Mittelbild thront Sanct Petrus in päpstlichem Mantel und mit dreifacher Krone, eine mächtige Gestalt voll Würde und Hoheit. Darüber die Conception, wo Maria in rothem Kleid und blauem Mantel. Ganz oben Gott Vater. — Das bedeutendste Gemälde des Meisters befindet sich jetzt in dem Museum zu Sevilla. Es ist colossal und von überaus grossartiger Haltung. Es stellt den heiligen Thomas von Aquino, Buch und Feder haltend, dar, umgeben von den sitzenden vier lateinischen Kirchenvätern. Ueber ihnen thronen auf Wolken Christus, Maria, S. Petrus und S. Dominicus. Unten stehen links der Erzbischof von Deja mit drei Dominicanern und gegenüber Kaiser Karl V. mit drei anderen Personen. Das Bild ist mit der Jahreszahl 1635 bezeichnet. — Unter den vierzehn Gemälden im königlichen Museum zu Madrid ist das der heiligen Casilda das vorzüglichere.“ *)

Seine Werke hatten Zurburan im Laufe der Jahre zu einem hohen Ruhme verholfen. Am beginnenden Abend seines Lebens um 1650 ward er von Sevilla nach Madrid berufen, wohin ihm sein jüngerer und grösserer Sevillaner Kunstgenosse Velasquez, seit Jahrzehnten vorausgegangen war. Ueber sein Leben daselbst sind wir ebenso dürftig unterrichtet und erfahren nur, dass er bis an sein Lebensende die Ausübung der Kunst nicht aufgab und im Jahre 1662, dem vierundsechszigsten seines Alters, zu Madrid verschied. Unter seinen Schülern gelangte keiner zu einer Bedeutung, welche der des Meisters auch nur annähernd entsprochen hätte, wie denn überhaupt die hohe Blüthe der spanischen Malerei eine kurze und rasch vorübergehende blieb.

Diego Velasquez.

1599.–1660.

Der einzige spanische Maler, welcher sich der weltlichen Kunst mehr als der kirchlichen zuwendete, eines der Häupter der Schule von

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 104.

Sevilla, der Begründer der Schule von Madrid, Diego Rodriguez de Silva y Velasquez ward im Jahre 1599 zu Sevilla geboren. Er stammte aus einer adligen Familie, sein Vater genoss als Rechtsgelehrter Ansehen. Als Knabe empfing Diego eine gute Bildung in einer der gelehrten Anstalten seiner Vaterstadt, seiner frühzeitig erwachten Neigung zur Kunst ward kein wesentliches Hinderniss entgegengesetzt, im ersten Jünglingsalter trat er als Schüler in die Werkstätte Francisco Herreras des Aeltern ein, der unter den Malern von Sevilla grossen Ruf hatte. Im übrigen scheint er jenem übelberufnen Meister von Bologna Dyonis Calvart geglichen zu haben, wie dieser schlug er seine zahlreichen Schüler, misshandelte sie blutig und verscheuchte sie damit zuletzt, trotz aller seiner Kunst. Auch Velasquez ertrug die unwürdige Roheit Herreras nicht lange, sondern wendete sich zu Francisco Pacheco, der ein minder bedeutender Meister, aber ein liebenswürdigerer Mensch war. Ueberdies scheint Pacheco seinem hochbegabten Schüler den freiesten Spielraum zu eigner selbständiger Entwicklung gewährt zu haben, und Velasquez erkannte bald, „dass die Natur selbst die beste Lehrerin des Künstlers und der Fleiss sein sicherster Führer auf dem Wege zur Vollkommenheit ist. Um immer ein Modell für menschliche Gesichtsbildung zur Hand zu haben, hielt er sich einen Bauernknaben, der ihm als Studie zu verschiedenen Stellungen und Handlungen diente, bis er mit jeder Schwierigkeit des Ausdruckes siegreich gerungen hatte.“ *)

Dass Velasquez nicht verfehlte dem bunten und characteristischen Volksdasein seiner Heimath, dem Strassenleben von Sevilla, seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, braucht wohl kaum hinzugefügt zu werden. Das treue Studium der Natur, welches die Grundlage der spanischen Kunst bildete, führte ihn zu einigen frühen Meisterleistungen. Neben den niederländischen sind vielleicht die spanischen die vollendetsten und bedeutendsten aller Genrebilder, und unter diesen gehören wiederum einige der besten dem jugendlichen Velasquez an. Bettler, Maulthiertreiber, arme Knaben, gaben Stoffe zur Bewährung der bereits gewonnenen Kunst. Die Meisterleistung des Velasquez auf diesem Felde blieb wohl jenes berühmte Gemälde, welches den Namen des „Wasserträgers von Sevilla“ führt. Jahrhundertelang im Palast der Könige von Spanien

*) *Stirling*, Velasquez. S. 27.

bewahrt, von Joseph Bonaparte aus Madrid entführt, zur Siegesbeute der Schlacht von Vittoria gehörig, und dann dem englischen Feldherrn, dem Herzog von Wellington, geschenkt, befindet es sich gegenwärtig in Apsley-House zu London. — „Es ist eine Composition von drei Figuren; ein sonnverbrannter müder Wasserverkäufer, in zerlumpter brauner Jacke, mit seinen ungeheuern irdnen Wasserkrügen und zwei Jungen, von denen der eine ein hellschimmerndes Glas voll des reinen Elements empfängt, indess der andre seinen Durst aus einem Näpfchen löscht. Die Ausführung der Köpfe und aller Details ist vollendet schön; der in Lumpen gehüllte Verkäufer, für ein paar Maravedi von seiner einfachen Waare austheilend, vollzieht dieses Geschäft mit einer ernsten Würde der Haltung, die eines Kaisers würdig erscheint, der einen grossen Vasallen mit Tokayer bewirthet, die aber für den Spanier im höchsten Grade characteristisch ist.“ *)

Neben diesen Werken versuchte sich Velasquez in Studien mancherlei Art, aber grösstentheils naturalistischen Gepräges. Die Schule Pachecos, unwichtig vielleicht für seine künstlerische Entwicklung, brachte ihm vielfache Vortheile und Verbindungen. Pacheco, der in manchen Wissenschaften dilettirt und sich selbst mit Theologie beschäftigt zu haben scheint, stand in Verkehr mit den Dichtern und Gelehrten von Sevilla. Er besass die besten Werke der spanischen und italienischen Poesie, er hatte ferner Alles gesammelt, was in jener Zeit an theoretischer Kunstliteratur vorhanden war. Von Pachecos Bücherschätzen, wie von seinen Verbindungen, wusste der junge Velasquez besten Gebrauch zu machen. Er erwarb eine umfassende Bildung, grosse Feinheit des Umgangs, was Alles dem spätern Hofmaler sicher zu statten kam. Gleich seinem Meister ward er im gastlichen kunstsinnigen Hause des Herzogs von Alcala eingeführt, gleich diesem mit der Zahl ausgezeichneter Männer befreundet, welche Sevilla in jenen Tagen besass.

Fünf Jahre brachte Velasquez im Schülerverhältniss bei Pacheco zu. Während dieser Zeit seiner Entwicklung und völligen Reife scheint ihm die Tochter seines Meisters, Donna Juana, eine Liebesneigung eingeflösst zu haben, welche zu einer frühen Heirath führte. Aus dem Schüler ward er der Schwiegersohn des Pacheco. Da er als Künstler längst selbstständig war, kann dies nur in seinen bürgerlichen Verhältnissen eine

*) *Stirling*, Velasquez. S. 29.

Aendrung herbeigeführt haben. An Aufträgen fehlte es dem jungen Maler nicht, für einen gewissen Wohlstand spricht es, dass er bereits einen mulattischen Sclaven (den nachmals als Maler berühmt gewordnen Juan Pareja) hielt, sowie, dass er 1622 eine mehrmonatliche Reise hauptsächlich nach Madrid unternahm, um die dort gesammelten italienischen Meisterwerke zu studieren. Pacheco hatte ihn mit gewichtigen Empfehlungsbriefen versehen und vielleicht hegten sowohl er, als Velasquez schon damals die geheime Hoffnung, dass es dem letztern gelingen könne durch seine Kunst in Madrid eine grössere Stellung zu gewinnen, als in Sevilla zu erwarten stand.

Für diesmal kehrte Velasquez allerdings, nur durch die gewonnenen Anschauungen bereichert, nach der Vaterstadt heim. Aber er hatte in Madrid die Freundschaft des Don Juan Fonseca gewonnen, eines Edelmanns aus guter Sevillaner Familie, der jetzt alle Kräfte anstrengte, dem liebenswürdigen jungen Künstler einen nachhaltigen Dienst zu erweisen. In der That gelang es ihm das Beste zu erreichen, was überhaupt geschehen konnte, nämlich den Grafen Olivares, den allmächtigen Minister des jugendlichen Königs Philipps IV. für Velasquez zu interessiren. Der Maler ward im März 1623 zu Sevilla durch einen Brief des Ministers überrascht, der ihn an den Hof berief, ein reiches Reisegeld übermittelte und jedenfalls die glänzendsten Aussichten eröffnete.

Selbst das nüchterne vorsichtige Alter theilte diesmal die Empfindungen und Erwartungen der Jugend. Pacheco ward durch die Botschaft aus Madrid in die froheste Aufregung versetzt, er entschloss sich seinen Schwiegersohn und Schüler nach der Hauptstadt zu begleiten. Vielleicht wollte er sich nur der voraussichtlichen Triumphe desselben freuen, vielleicht auch dachte er ihm mit gutem Rath auf dem neuen Boden beistehen zu müssen. Alsbald nach der Ankunft erklärte sich König Philipp IV. bereit, dem jungen Maler von Sevilla, dessen Kunst ihm gerühmt war, zu einem Bilde zu sitzen. Velasquez malte zum erstenmale den Herrscher, dessen Züge hauptsächlich durch seine herrlichen Portraits der Nachwelt vertraut sind. Er stellte ihn zu Pferd im königlichen Waffenschmucke dar und dies treffliche Werk entschied über das Schicksal seines Lebens. Bereits im October 1623, also in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre, sah sich Velasquez zum Hofmaler des Königs von Spanien ernannt. Er bezog einen Gehalt von dreihundert Ducaten,

welcher schon nach drei Jahren um das Doppelte erhöht ward und sollte überdies alle Arbeiten, mit denen er beauftragt wurde, besonders honorirt erhalten. Seine völlige Uebersiedlung nach Madrid erfolgte noch in demselben Jahre. Bei dem tiefen und enthusiastischen Interesse, welches der König für Velasquez gefasst hatte, war vorauszusehen, dass die Beschäftigung desselben am Hofe Philipps IV. eine dauernde sein werde. Bereits sprach Seine Majestät den Vorsatz aus, gleich dem erlauchten Ahnen Karl V., der sich nur von Titian hatte malen lassen, dem einzigen Velasquez das Recht zu verleihen, die königliche Person und Familie von Spanien darzustellen.

In frühester Jugend war somit Velasquez in eine ziemlich glänzende Stellung gelangt. Binnen kurzer Frist hatte er die gleichzeitigen spanischen Künstler nicht nur an Leistungen, sondern auch an äusserlichem Ansehen hinter sich gelassen. Mit seiner Ernennung zum Hofmaler mussten jetzt auch die Aufgaben seine Kunst wesentlich andre werden Und während den übrigen spanischen Malern durch ihre enge Verbindung mit der Kirche ein steter Zwang oder eine freiwillige Beschränkung auferlegt war, erfreute sich Velasquez einer grösseren Freiheit. Es war der Hof des katholischen Königs, an dem Auto-de-fés mit brennenden Ketzern zu den Festlichkeiten gehörten, aber es war immerhin ein Hof, der die bunten Erscheinungen und Farben der Welt nicht ausschloss. Es war obenein der Hof Philipps IV., welcher ein sehr mittelmässiger Regent, aber ein kunstsinniger Fürst war. Die grossen Dichter Spaniens, Calderon und Lope de Vega, verdankten dem Könige eine glänzende sorgenfreie Lebenslage, eine gleiche sollte fortan dem Maler zu Theil werden.

Zunächst nahm natürlich der König seine Dienste viel in Anspruch. Im Jahre 1624 malte Velasquez ein zweites prächtiges „Reiterbild Philipps IV.", das sich jetzt im Museum zu Madrid befindet. Ebenda wird ein andres Meisterwerk desselben Jahres bewahrt, das berühmte aus Kupferstichen bekannte Gemälde „die Zecher", das andalusische Bauern in den verschiednen Stadien der Trunkenheit mit grossem Humor und in einer bis auf die kleinste Einzelheit vorzüglichen Ausführung darstellt. — In der nächsten Zeit gelangte Velasquez wenig zu selbständigen Compositionen. Seine Meisterschaft im Portrait wurde von beinahe allen hervorragenden Persönlichkeiten des spanischen Hofes begehrt und erprobt.

Der erste grössere Auftrag zu einem historisch allegorischen Werke, welchen Philipp IV. seinem jungen Lieblingskünstler ertheilte, war ein ächt spanischer, und es gehörte Geist und Fühlen eines fanatisch gläubigen Spaniers dazu, um ihn nicht als eine Entwürdigung der Kunst zu empfinden. Der Vater des Königs, Philipp III., hatte bekanntlich den höchsten Triumph seiner Bigottrie durch Austreibung der Morisken aus Spanien gefeiert. Philipp IV. beschloss diese Heldenthat durch ein grosses Gemälde zu verewigen. Er forderte seine sämmtlichen Hofmaler zu einer Art Concurrenz auf und verhiess dem Sieger den Stab eines königlichen Ceremonienmeisters, also eine neue ziemlich wichtige Hofstellung. Dass Velasquez über die Mitbewerber den Sieg davon tragen würde, war beinahe vorauszusetzen, und in der That ward seine „Vertreibung der Mauren" als die gelungenste Apotheose der sinnlosen Bigottrie angesehen. Das Gemälde gieng im achtzehnten Jahrhundert durch einen Brand zu Grunde und so bedeutend es durch seine Ausführung gewesen sein mag, so wenig lässt es sich um seines Stoffes willen beklagen. Denn unter allen Verirrungen der Kunst ist es die widrigste, wenn dieselbe fürstlicher oder kirchlicher Grausamkeit und Niedrigkeit schmeichelt.

Velasquez wurde also jetzt königlicher Ceremonienmeister. Damit nicht zufrieden, ernannte ihn Philipp IV. zu seinem Kammerherrn, verlieh ihm neue Gehalte, Entschädigungen für den Kleideraufwand, den sein Hofleben nothwendig verursachen musste. Der Maler war der entschiedne Günstling des Fürsten geworden, scheint aber seine Stellung mit so viel Bescheidenheit, Zuvorkommenheit und Theilnahme für Andre ausgefüllt zu haben, dass ihm wenige Feinde und Neider erwuchsen.

Wichtiger als diese eiteln und äusseren Ehren, war für Velasquez' künstlerische Entwicklung der Aufenthalt des Rubens in Madrid. Der grosse niederländische Künstler besuchte in diplomatischer Mission 1628 zum zweitenmale den spanischen Hof und befreundete sich bei dieser Gelegenheit mit seinem jungen reichbegabten, ihm mannichfach verwandten Kunstgenossen. Rubens bestärkte Velasquez in dem schon längre Zeit gefassten Vorsatze zu seiner Weiterbildung nach Italien zu gehen und der letztere wäre am liebsten sogleich aufgebrochen. König Philipp IV. konnte sich aber nur schwer an den Gedanken gewöhnen, seinem Maler einen Urlaub zu ertheilen und erst im folgenden Jahre

1629, also im dreissigsten seines Alters, trat Velasquez, mit Geld und königlichen Empfehlungen an die spanischen Gouverneure und Gesandten in Italien reich versehen, die Reise nach dem gelobten Lande der Kunst an. Er schiffte sich zu Barcelona ein und wendete sich zunächst nach Venedig. Hier mussten ihn natürlich die Werke der vergangnen Kunst, die unsterblichen Arbeiten des grossen sechszehnten Jahrhunderts mehr fesseln, als die schwachen Nachbildungen derselben, welche die venetianische Kunst der Gegenwart hervorbrachte. Von da wendete er sich über Ferrara und Bologna nach Rom, wo er vom Papst Urban VIII., den hohen kirchlichen Würdenträgern, dem spanischen Gesandten und den besten Künstlern mit ausserordentlicher Zuvorkommenheit aufgenommen ward. Er gieng sofort an das Studium der italienischen Meisterwerke, das er selbst bis zur Copie einzelner Arbeiten Michelangelos und Rafaels erstreckte. Aber eine Aendrung seines Styls, eine Wendung zum Idealismus führte weder seine Bewundrung noch seine dauernde Beschäftigung mit den italienischen Meistern herbei.

Dies belegen am besten seine selbständig in Rom ausgeführten Compositionen: „die Schmiede Vulkans" und „der Rock Josephs", welche beide nach Spanien gesendet wurden und gegenwärtig in der königlichen Gallerie zu Madrid befindlich sind. Sowohl den mythologischen als den biblischen Vorgang, stellte Velasquez in seiner scharf naturalistischen Weise, mit ausserordentlicher Meisterschaft der Anlage, des Gesichtsausdruckes, der Farbengebung dar. So sind die beiden Bilder, wenn man von Vergleichung mit den ideal gehaltenen Darstellungen desselben Gegenstandes abzusehen vermag, den vorzüglichsten des Velasquez beizurechnen, und belegen, wie gut er die Muse, die ihm durch seinen Urlaub zu Theil ward, zu benutzen wusste.

Ueber Neapel, wo er die persönliche Bekanntschaft Riberas machte, den er als Maler in frühester Jugend ausserordentlich bewundert hatte, kehrte Velasquez im Frühling 1631 nach Spanien und in seine Stellung zu Madrid zurück. Der König, der gesammte Hof, empfingen ihn mit grosser Auszeichnung, Philipp IV. gab kurz darauf Befehl, dass seinem Maler eine Wohnung im Palast und eine Werkstätte eingeräumt werde, welche den eignen Gemächern des Königs möglichst nahe lag. Hier wurde Velasquez durch häufige Besuche des Herrschers beehrt, der es liebte, wie Stirling sich ausdrückt, in den Künstlerwerkstätten herumzu-

faulenzen. Hier entstand auch die unabsehbare Reihe jener Reiterbilder und Portraits, welche, eines immer vorzüglicher als das andre, uns die Züge der Fürsten, der Würdenträger und Dichter des damaligen Spanien in herrlicher Frische und Lebendigkeit erhalten haben. Wiederholt malte Velasquez seinen königlichen Gönner, bald im einfachen Brustbild, bald im Gewand eines Grossmeisters des Ordens vom goldnen Vliesse, bald im Jagdcostüm, bald im Kriegerschmucke, am liebsten aber hoch zu Ross, den Kommandostab in der Rechten, eine Phantasieschlacht (da der König ausser der Belagrung von Lerida kaum kriegerische Scenen sah,) im Hintergrund. Solche Abbilder des Fürsten besitzen das königliche Museum zu Madrid, die Gallerien der Ufficien und Pitti zu Florenz, verschiedne königlich spanische Schlösser. Er stellte ferner die schöne Königin Isabella von Bourbon, sowie die zweite Gemahlin König Philipps Mariana von Oestreich vielfach dar. Er malte den kriegerischen Cardinal von Toledo, den Sieger von Nördlingen, Infant Don Ferdinand, später den Prinzen von Asturien Don Balthasar Carlos in noch ungezählten Wiederholungen, deren grössrer Theil in Spanien verblieben ist, während einige davon auch fremde Gallerien zieren. Sein kunstreicher Pinsel schuf an zehn Bilder des Herzogs von Olivares, mehrere des Admirals Pulido Pareja, (im Madrider Museum und in englischen Privatsammlungen), ferner des Ruiz de Contreras, Marquis von La Lapilla, des Haushofmeisters des Königs Pereira, des Cardinalerzbischofs von Sevilla Gasparo de Borja, des königlichen Beichtvaters Simon de Roxas, des Dichters Francisco de Quevedo (in der Sammlung des Herzogs von Wellington). Dass Velasquez, wie Jeder in seiner Stellung, für Zufälligkeiten und königliche Launen arbeiten musste, versteht sich von selbst. Bald wollte der König seine Lieblingsthiere dargestellt wissen, bald galt es die Zwerge des Palastes zu malen.

Dennoch fand Velasquez während dieser Jahre Gelegenheit zu mehreren grossen selbständigen Bildern, die er mit voller Liebe und hoher Kunst ausführte. An die kirchlichen Bilder seiner Jugend, die noch in Sevilla gemalt waren, und mehrfach die „Anbetung der Maria" darstellten, schloss sich im Jahre 1639 seine berühmte „Kreuzigung", für die frommen Schwestern des Nonnenklosters von S. Placido zu Madrid ausgeführt. „Nie ist der erhabene Todeskampf gewaltiger dargestellt. Der Kopf des Heilands sinkt auf die rechte Schulter nieder, über die eine

Fülle dunkler Haare herabfällt, während Blutstropfen von der dorngekrönten Stirn niederperlen. Wenn auch von allen Werken des Velasquez nur diese einzige Gestalt bliebe, so würde sie allein genügen, seinen Ruhm zu verewigen.“*) Wenige Jahre später begann Velasquez für das Schloss Buenretiro das grösste seiner historischen Bilder, welches im Jahre 1648, dem des westphälischen Friedens und der endlichen Anerkennung der niederländischen Republik durch Spanien, beendet ward. Er stellte das letzte Ereigniss dar, bei dem die spanischen Waffen mit Sieg gekrönt worden waren „die Uebergabe von Breda an den spanischen Feldherrn Ambrosio Spinola.“ Der Maler war mit Spinola selbst befreundet und hatte also ausser dem patriotischen noch ein persönliches Interesse am Gegenstand seiner Darstellung. Er bot alles auf, ein besonders ergreifendes und schönes Gemälde herzustellen, und in der That ist die Uebergabe von Breda von jeher zu den köstlichsten Bildern des Velasquez gerechnet worden. Der Künstler erwählte den Moment, wo Prinz Justin von Nassau die Schlüssel der langvertheidigten Stadt dem Marchese Spinola übergiebt, welcher letztre im Begriff ist, seinen besiegten Feind edelmüthig zu umarmen. In den Begleitgruppen beider Feldherren trug Velasquez die Gegensätze castilianischer Ritterlichkeit und holländischer Derbheit freilich zu stark auf. Aber der Hass war dem treuen Sohne Spaniens, welches im Kampfe mit Holland seine Weltmacht verloren hatte, wohl zu vergeben.

Das Leben des Velasquez blieb in all' diesen Jahren ein buntbewegtes und wie wir hoffen ein glückliches Seine Ehe mit Juana Pacheco ward durch mehrere Kinder gesegnet und im Kreise seiner Familie fand er die Ruhe, welche mit der Erregung wechseln muss, wenn ein Künstlerdasein gedeihlich werden soll. Die Gunst des Königs bewährte sich dauernd, durch sie ward Velasquez stets von neuem in den Kreis der Festlichkeiten, der Reisen des Hofes gezogen. Bald verweilte er mit dem König, dessen Dichtern und Schauspielern, in den Lustschlössern um Madrid, bald in den reizenden Inselgärten von Aranjuez, bald nahm er an den Reisen des Hofes nach Arragonien und Catalonien Theil, bald begleitete er Philipp IV., als dieser zum erstenmal ins Feld zog (1644) und lernte so die wilden und ergreifenden Scenen des

*) *Stirling*, Velasquez. S. 107.

Krieges aus eigner Anschauung kennen. Ein Auftrag des Königs veranlasste endlich im Jahre 1648 seine zweite mehrjährige Reise nach Italien.

Er kam diesmal nicht, um Studien zu machen. Der kunsteifrige König, welcher schon so viele Meisterwerke um sich vereinigt hatte, sendete ihn, um Gemälde und Abgüsse von Bildwerken zum Schmuck der königlichen Schlösser herbeizuschaffen. Velasquez gieng über Genua, Mailand, Padua, Venedig, nach Bologna. Von da begab er sich an den Hof des Herzogs von Modena, den er früher in Spanien gemalt hatte und welcher ihn ehrenvoll aufnahm. Ueber Parma, wo er die Werke des Coreggio, über Florenz, wo er neben den herrlichen Kunstwerken den originellen Salvator Rosa kennen lernte, über Rom, reiste er nach Neapel. Hier brachte er mit Hülfe des Vicekönigs eine beträchtliche Zahl von Kunstwerken zusammen und wendete sich alsdann nach Rom, wo er einen längern Aufenthalt beschlossen hatte. Er wusste seinen Aufträgen in entsprechender Weise zu genügen, Zeit zu einigen eignen Arbeiten (so das mehrfach wiederholte Portrait Papst Innocenz X.) und zu reichem geselligen Verkehr zu gewinnen. Mit den römischen Künstlern stand er auf trefflichem Fusse „Bernini, der Bildhauer Algardi, Poussin, Pietro da Cortona und Matteo Prete genannt il Calabrese, zählten sich zu seinen Freunden. Reich mit Talent geschmückt und von so fesselnd liebenswürdigem Gemüth, dass es den Neid zu entwaffnen vermochte, muss Velasquez in der römischen Gesellschaft sich von steter Huldigung umgeben gesehen haben. Es müsste ein Vergnügen sein, wenn es möglich wäre den dunkeln Vorhang der Jahrhunderte hinwegzuziehen und dem Künstler in die Paläste und Werkstätten zu folgen; ihn daneben stehen zu sehen, wenn Claude malte oder Algardi modellirte; ihn zu begleiten, wenn er die Gastfreundschaft Bentivoglios genoss oder sich mit ihm in die Freundesgruppe zu mischen, die Poussin bei seinen Abendgängen auf der Terasse von Trinita de' Monte begleitete.“*)

Velasquez verweilte bis zum Jahre 1651 in Rom. König Philipp IV. forderte seine Heimkehr und belohnte ihn, als dieselbe im Sommer des gedachten Jahres erfolgte, mit einem neuen wichtigen Hofamt. Er ernannte ihn nämlich zum Generalquartiermeister (Aposentador mayor) des königlichen Hofhalts. Von diesem Augenblick an begann die könig-

*) *Stirling*, Velasquez. S. 131.

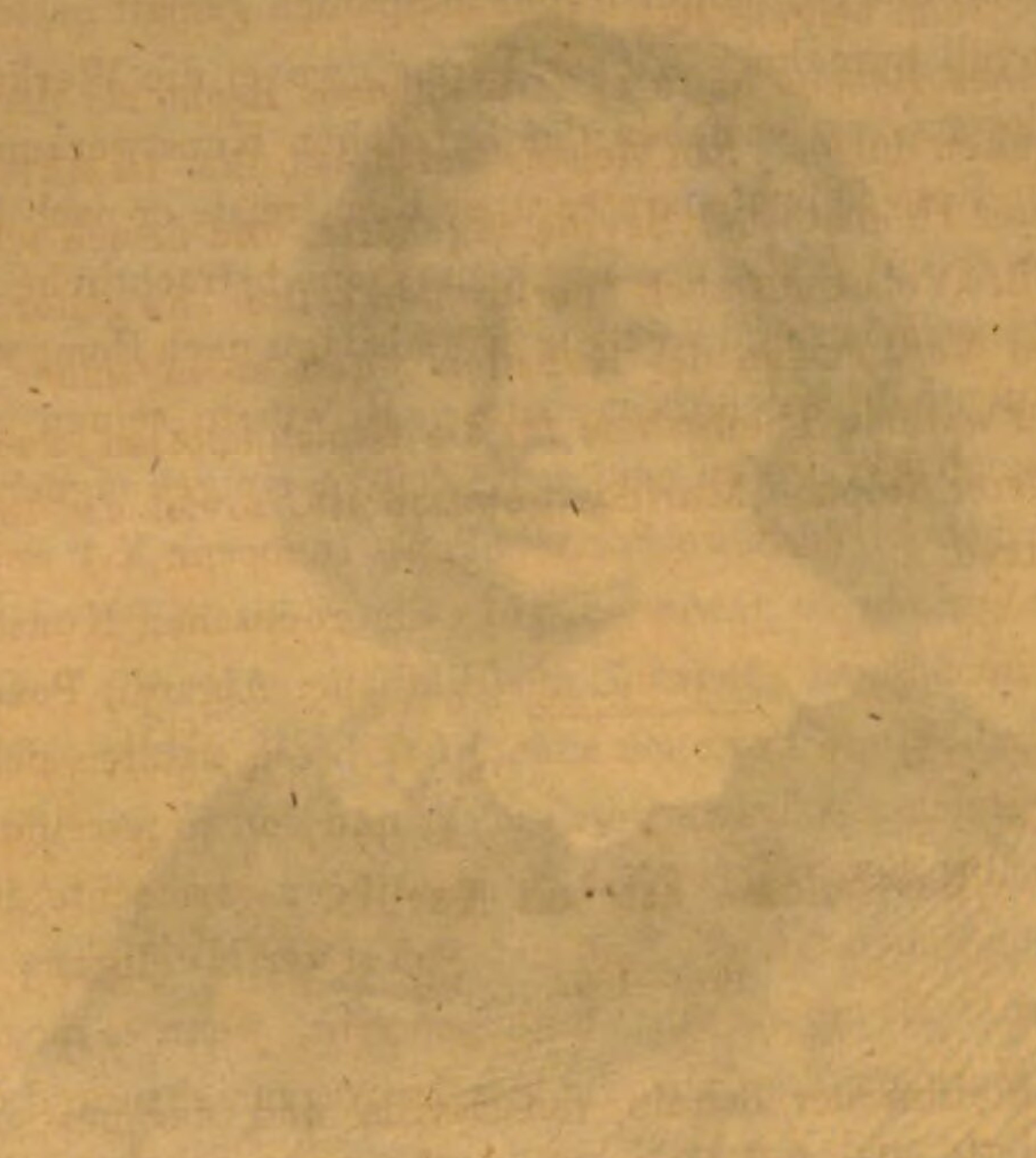
liche Gunst dem Maler nachtheilig zu werden. Es mochte eine von hunderten spanischer Edelleute beneidete Stellung sein, welche alle Schlüssel im Palast verlieh, das Recht gab dem König bei Tafel den Sessel zu bieten und die Verpflichtung auflegte, bei allen Reisen des Hofes für die Quartiere desselben zu sorgen. Es war auch ein glänzender Gehalt von 3000 Ducaten mit derselben verbunden, — allein eine Lage, bei welcher ein Künstler gedeihen konnte, gewährte das zeitzersplitternde, beständiges persönliches Einstehen erfordernde Amt nicht. Allerdings durfte Velasquez seinen Schwiegersohn, den Maler Juan Martinez, zu seinem Stellvertreter annehmen. Aber seitdem der Aposentador Mayor hiess, schuf er als Künstler wenig mehr.

Sein letzteres grösseres Bild, die berühmten „Ehrenfräulein", ward im Jahre 1656 gemalt. Dieses Werk zeigt den Maler in einem Zimmer des Palastes, die königliche Familie malend. Der König und die Königin sind ausserhalb der Scene und nur durch ihre Bilder im Spiegel ersichtlich. Dafür sind die Gestalten der Infantin Maria Margarita sowie mehrerer Damen des Hofes mit höchster Feinheit und Vollendung ausgeführt. Bei diesem Bilde soll es sich ereignet haben, dass Philipp IV. dem Maler den Pinsel aus der Hand nahm, und der im Gemälde befindlichen Gestalt desselben das rothe Kreuz des Ordens von St. Jago di Compostella verlieh.

Die wirkliche Aufnahme des Velasquez in diesen hohen Orden fand erst, weil vielfache Schwierigkeiten zu überwinden waren, im Jahre 1659 statt. Im nächstfolgenden erhielt er durch sein Amt wichtige Vertrauensaufträge, aber mit denselben auch eine Last von Arbeit und Verantwortlichkeit aufgebürdet. Die Vermählung Ludwig XIV. mit der Infantin Maria Teresia von Spanien stand bevor. Velasquez ward nach der französischen Grenze geschickt, um das Schloss von Fuentarabia für den Aufenthalt des Hofes herzurichten, auf der Fasaneninsel in der Bidassoa ein Gebäude für die Zusammenkunft der Fürstenhäuser von Frankreich und Spanien aufführen und decoriren zu lassen, überhaupt aber die glänzenden Hoffestlichkeiten zu schmücken und auszustatten. Velasquez spielte inmitten der grossen und glänzenden Versammlung eine bedeutende Rolle, und wusste sich mit voller Würde unter den erlauchten Gliedern des französischen und castilianischen Adels zu behaupten. Im Namen des Königs von Spanien überreichte er die Geschenke an



Murillo.



Ludwig XIV., war auch der nächste Begleiter Philipps bei der Rückreise.

Leider aber hatten die Anstrengungen und rauschenden Festlichkeiten den alternden Künstler aufs äusserste angegriffen. Wenig über einen Monat nach der Heimkehr, Ende Juli 1660, erkrankte er und verschied bereits am 6. August. Unter feierlichem Gepränge und allgemeiner Theilnahme ward die Leiche des grossen Malers einige Tage darauf in der Kirche von S. Juan beigesetzt.

Während seines Lebens hatte er mit vollstem Recht als der erste Maler Spaniens gelten dürfen. Ein Meister war neben ihm im Aufsteigen begriffen, der seiner Heimathstadt Sevilla angehörte, und dessen schliesslicher Ruhm den des Velasquez noch überstrahlen sollte. Es gehört nicht zu den geringsten Verdiensten des Künstlers, dass er in seiner edlen Neidlosigkeit und warmen Theilnahme für die Kunstgenossen, auch der Freund und Förderer Stephan Murillos gewesen ist, soviel das letztere in seiner Macht stand.

Bartholomé Esteban Murillo.

1618–1682.

Der grösste Meister der Schule von Sevilla und der gesammten spanischen Kunst: Bartolomé Esteban Murillo, erblickte 1618 im Städtchen Pilas, wenige Meilen von Sevilla gelegen, das Licht der Welt. In früher Jugend für die Kunst bestimmt, trat er als Schüler in die Werkstätte Juan del Castillos, der neben Herrera, Pacheco und las Roelas Künstlerruhm genoss, und die Ehre hatte zu Alonso Cano und andern talentreichen Schülern auch Murillo in den technischen Vortheilen seiner Kunst zu unterrichten. Dass der Schüler bald den Meister übertraf, darüber kann nach der genialen und durchaus ursprünglichen Begabung desselben nicht der mindeste Zweifel sein. Gleichwohl gehörte Murillo nicht zu jenen Malertalenten, bei denen sich die volle Reife schon in den Jahren der Jugend einzustellen pflegte. Vielmehr liessen seine Anfänge zwar einen tüchtigen Meister im Sinne seiner Landsleute in ihm erkennen, aber

die ganze Grösse und Gewalt der spätern Werke kaum ahnen. Der junge Esteban Murillo war in seinen frühesten Tagen allerdings ebensowohl gläubig und der Mutterkirche mit allem nationalspanischen Eifer zugewendet, als in spätern Jahren. Jedoch die volle Gluth der religiösen Begeisterung, der schwärmerischen Hingabe an die Mysterien des Glaubens und des Wunders, war ihm noch nicht aufgegangen, oder er verstand sie nicht auszudrücken.

In der ersten Periode seiner werdenden Meisterschaft scheint Murillo sehr zahlreiche Bilder und mit geringen Belohnungen geschaffen zu haben. Mindestens erzählt Palomino y Velasco*), dass er für die Jahrmärkte gemalt und eine Partie von Gemälden verfertigt habe, welche er nach Indien sendete. Während dieser Zeit war er in Bezug auf den Gehalt seiner Gemälde ein so reiner und vollständiger Naturalist, als irgend einer seiner künstlerischen Heimathsgenossen. Aus dem Leben der Strassen von Sevilla, im Treiben ihrer Bettler, ihrer kleinen Industrie, unter den Hallen und vor den Thoren, schöpfte er Stoffe und Gestalten, auch für seine Heiligenbilder. Aber selbst diese wusste er anfänglich nicht mit der hohen technischen Vollendung, dem vollendeten unübertrefflichem Colorit darzustellen, das ihm in spätern Jahren eigen ward. In seinen frühesten Bildern heiliger und profaner Gegenstände zeigt sich eine gewisse Schwere, die Schatten und Lichter scheinen oft dem Ribera nachgeahmt. —

In späterer Zeit, als er sich zu voller Reife entwickelt und die hohe selbstständige Meisterschaft gewonnen hatte, ward er den Stoffen seiner Jugendtage, den Gestalten, die zuerst seinen Pinsel in Bewegung gesetzt hatten, keineswegs untreu. Mit dem lebendigsten Farbenzauber wusste er auch dann das Strassenleben seiner Sevillaner Gassenjungen, seiner Bauern, seiner Kinder und Mädchen aus dem Volke, auf der Leinwand festzuhalten. Ja für zahlreiche oberflächliche Kenner der Kunst galt und gilt noch der spanische „Betteljunge" als der Typus Murilloscher Kunst. Und in der That giebt es wenige durchaus naturalistische Kunstwerke, an denen sich so reine Freude gewinnen lässt, als an den meisterhaften Genrebildern Murillos. Dieselben sind über ganz Europa verstreut. Berühmte Bilder mit den charakteristischen Figuren der „Bett-

*) *Palomino*, Leben der spanischen Maler. S. 247.

ler" oder „Betteljungen" finden sich im Louvre zu Paris, in der Pinakothek zu München, in der Gallerie zu Blenheim, und anderwärts. Die Pinakothek zu München zeigt ferner „Bauern" beim Faulenzen und Kartenspielen, Gestalten, in deren Darstellung Murillo „unvergleichliche Energie der Naturbeobachtung und kraftvolle Farbenbehandlung" bewährt.*) Als ähnliche Bilder reihen sich einige Obst- und Blumenverkäuferinnen an. So besitzt die Dresdner Gallerie eine „Obstverkäuferin", die Julius Mosen mit Recht „eine Scene aus einer spanischen Strassennovelle" nennt. Ein vorzügliches „Blumenmädchen" findet sich in der Sammlung zu Dulwich College bei London. „Auf einem Stein sitzend, von vorn gesehen, hält es in einem von der linken Schulter herabfallenden Tuche einige Rosen, sie in unbefangener Natürlichkeit dem Beschauer gleichsam anbietend. Der Reiz dieser lieblichen Gestalt liegt grösstentheils in den gewählten harmonischen Farben, die eine ganz eigne Stimmung haben."**)

Aber nicht nur die Scenen, welche sich auf den Gassen von Sevilla darboten, fasste Murillo mit dieser unbefangnen und treuen Natürlichkeit auf. Es giebt eine Reihe von „Madonnen" seiner Hand, welche nichts mehr und nichts weniger sind, als besonders vorzügliche Darstellungen junger spanischer Mütter. Eine solche „Madonna" ist die der Dresdner Gallerie, zwei ähnliche weist die Gallerie des Palastes Pitti in Florenz auf, und die „Madonna" des Palastes Corsini zu Rom rühmt Burckhardt als „höchst einfach liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes und ein Wunder der Farbe."***)

Noch in aller Frische der Iugend erfolgte in Murillos Kunstweise ein Umschwung und eine Umbildung, welche er zunächst und hauptsächlich seinem Aufenthalt zu Madrid und den daselbst gemachten Studien zu danken hatte. Der Aufenthalt des Murillo in der Hauptstadt fiel in eine Zeit, wo Velasquez dort noch in voller Thätigkeit war und in höchster Gunst am Hofe Philipps IV. stand. Der neidlose und stets liebenswürdige Velasquez erwies sich gegen seinen jungen Kunstgenossen ausserordentlich liebenswürdig und zuvorkommend, und die reichen

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 674.

**) *Passavant*, Kunstreise durch England und Belgien. S. 27.

***) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1023.

königlichen Sammlungen gewährten die erwünschteste Beihülfe zu den Studien. Murillo fühlte den Meisterwerken gegenüber, welche Philipp IV. zusammengebracht hatte, und die er durch die freundliche Fürsorge des Velasquez alle kennen lernen und beliebig copiren durfte, wie viel ihm noch abgehe und wie er namentlich sein düstres schweres Colorit gluth- und lebensvoller, klarer und milder stimmen musste. Mit ausserordentlichem Eifer studierte er daher vor allem die Werke des Tizian und des Van Dyck. Von letzterem gelangten eben damals, nach Auflösung der Gallerie König Karls I., einige der vorzüglichsten nach Madrid, und der günstige Einfluss, den sie auf Murillos Entwicklung und ferneres Kunststreben ausübten, war ein unverkennbarer. Ausserordentlich bereichert und der höchsten Meisterschaft schon genähert, kehrte Murillo nach längrer Zeit nach Sevilla zurück, wo er sich nun dauernd als Meister der Malerkunst und Bürger niederliess.

Im Jahre 1648, dem dreissigsten seines Alters, verheirathete er sich mit Donna Beatrix de Cabrera y Sotomayor, welche aus einer angesehenen und vornehmen Familie seiner Heimathstadt Pilas stammte. Mit ihrer Hand empfing Murillo zugleich ein bescheidnes Theil an irdischen Gütern, — während er selbst, wie er über dreissig Jahre später in seinem Testamente berichtete *) in diese Ehe nichts einbrachte, — war seine Frau Besitzerin einiger Grundstücke und Olivengärten zu Pilas. Aus seiner Ehe entsprossen drei Kinder, eine Tochter Francesca und zwei Söhne Gabriel und Gasparo Esteban getauft. — Sein äussres Leben scheint im Ganzen ein friedliches und glückliches gewesen zu sein. Von vielen Seiten wurden seine künstlerischen Arbeiten begehrt und im Schaffen vermochte der Meister ebensowohl seinem Drange zur Kunst, als der religiösen Inbrunst und Schwärmerei, in welche er sich allmählig hineinlebte, zu genügen.

Von dieser Zeit an erreichte er die Höhen seiner Kunst und in seinen Bildern den Ausdruck religiöser Ekstase, „wie ihn glühender, hinreissender die Malerei nie geschaffen hat.“ Von dieser Zeit an malte er jene unerreichbaren, in ihrer Weise einzigen Werke, welche zum grössern Theil seinem Vaterlande erhalten blieben und sich mit wenigen Ausnahmen zu Madrid und Sevilla befinden.

*) *J. v. Minutoli*, Altes und Neues aus Spanien. (Berlin 1854.) II. Theil. S. 62.

„In einer Capelle der Kathedrale zu Sevilla bewundert man eines seiner grössten Werke von ausgezeichneter Schönheit vom Jahre 1656. Es stellt den heiligen Antonius von Padua dar, zu welchem die heilige Jungfrau, von einem himmlischen Chor von Engelknaben umgeben, sich herablässt, ihm ihr göttliches Kind darzureichen. Der Ausdruck sehnsuchtsvoller Liebe zu dem Christkinde in dem knieenden Heiligen, die Milde der Mutter Gottes, der Pomp der ganzen Umgebung, wie er unter den Jesuiten in der Kirche eingeführt worden ist, erhöht durch ein magisches Helldunkel, weisen diesem Gemälde eine der ersten Stellen unter den Werken des Meisters an. Der zartesten Empfindung voll, ist in derselben Kathedrale das Altarblatt mit dem Schutzengel Gabriel, den kleinen Tobias führend."*) Eine „Entzückung des heiligen Antonius von Padua" besitzt auch das Museum zu Berlin, ungefähr derselben Periode des Meisters gehören wohl die grösseren Bilder an, welche das Museum des Louvre zu Paris von Murillo aufzuweisen hat. Das vorzüglichste ist „das Geheimniss der unbefleckten Empfängniss Mariä, welche in einem himmlischen Glanze von Engeln und Menschen verehrt wird." „Die Maria von zartem Charakter, die Lebendigkeit und der begeisterte Ausdruck, der aus der Dunkelheit zu ihr emporblickenden, glühend colorirten Spanier höchst ergreifend und eigenthümlich." Selbst das „Christuskind auf dem Schoose Marias vom kleinen Johannes ein Rohrkreuz empfangend" nennt Wagen für Beleuchtung und Färbung ein wahres Wunder. „Das im vollen Licht genommene Kind ist von einer Zartheit des hellsten röthlichen Goldtons, einer Klarheit der Schatten und Reflexe, einer Weiche und einem Fluss in der Abrundung, welche in Erstaunen setzen."**)

Auch nach England sind einige Bilder der reiferen Jahre Murillos gelangt. „Jacob und Rahel" und eine „thronende Jungfrau" in Dulwich College bei London, „der Knabe Jesus als guter Hirte" in der Bridgewatergallerie", „Laban sucht seine Götzen bei Jacob" ein besonders durch die Landschaft ausgezeichnetes Gemälde in der Grosvenorgallerie, eine „Maria als Himmelskönigin" zu Strattonhouse und andre, vermögen sich doch nicht mit den grossen Werken zu messen, welche in Sevilla und Madrid verblieben sind.

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 109.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 634.

Im Jahre 1665 malte Murillo zwei Lunettenbilder für die Kirche S. Maria la Blanca, welche gegenwärtig in der Sammlung der Academie zu Madrid bewahrt werden. Sie beziehen sich auf die Gründung der Kirche S. Maria maggiore zu Rom. Das erste stellt die Vision eines römischen Patriciers dar, dem Maria im Traume erscheint, das andere den Besuch bei dem Papst, der den Traum auslegt und ihn auf die Gründung jener Kirche bezieht. Das National-Museum in S. Trinidad zu Madrid besitzt ferner ein Bild des Meisters von Auszeichnung, das „Jubileo de la Porciuncula" darstellend. „Oben von einer Glorie von Engelknaben umgeben, kniet die heilige Jungfrau vor Christus, welcher das Kreuz hält. Unten kniet mit ausgebreiteten Armen der heilige Franciscus, nach dem Heilande blickend, während Engel Rosen auf den Altar streuen. In Anordnung und dem kräftigen Ton des Helldunkels hat dieses Gemälde Aehnlichkeit mit dem des heiligen Antonius zu Sevilla."*)

Dass Murillo mit seiner lebendigen sprechenden Wiedergabe der Natur, seiner feinen Auffassung und der wunderbaren Gluth seiner Farben auch classische Portraits zu malen verstand, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Charakteristisch aber für ein im steten Bezug zur heiligen Mutterkirche, im steten Umgang mit Dienern derselben verbrachtes Dasein ist es, dass seine bedeutendsten Bilder dieser Art Geistliche darstellen. In den Bildnissen der sitzenden Bischöfe S. Leandro und S. Isidoro (Kathedrale von Sevilla) gab Murillo die Portraits zweier geistlichen Zeitgenossen. Das königliche Museum zu Madrid besitzt ein vollendet lebenswahres Portrait eines P. Cabanillas, Klostergeistlichen der Descalzos, das Museum zu Berlin das nicht minder vorzügliche Portrait eines Cardinals.

Die kirchlich-andächtige blieb die Grundstimmung von Murillos Leben. Bezeichnend ist die bekannte Anekdote, dass er in der Pfarrkirche von S. Cruz viel vor einem Bilde von Pedro Campana zu verweilen pflegte, das „die Kreuzabnahme" darstellte. Eines Tages stand er in Gebet und fromme Weltvergessenheit versunken wieder vor demselben, der Sacristan, welcher die Kirche zu schliessen wünschte, fragte nach dem Grunde seines langen Verweilens. Murillo erwiderte: ich harre, bis es den heiligen Männern da gelingen wird, unsern Herrn vom

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 112.

Kreuze zu nehmen. — In solcher Weise mochte er selbst gar oft die Glorie und den geöffneten Himmel schauen, wenn er an den Entzückungen seiner spanischen Heiligen malte.

Wenn behauptet wird, dass Murillo im letzten Jahrzehnt seines Lebens in einer flüchtigeren und minder werthvollen Weise geschaffen habe, so widerlegt sich diese Behauptung durch jene Gemälde des Meisters, welche er zwischen 1670 und 1680 für die Capucinerkirche zu Sevilla vollendete, und welche nun die höchste Zierde des reichen Provinzial-Museums dieser Stadt bilden. Es mag allerdings sein, dass Murillo einzelne zufällig bestellte Arbeiten etwas oberflächlicher zu behandeln begann, in den grossen Werken dieser Zeit bewährte er die alte Kraft und Vollendung. „Im Museum zu Sevilla befinden sich drei ausgezeichnete Bilder der Conception, von denen das eine von colossaler Dimension ist. Die heilige Jungfrau steht hier auf dem Vollmond, von vier Engelknaben in Wolken umgeben und wie fürbittend herab zur Erde blickend. Ein anderes Bild der Conception, mit Figuren von Lebensgrösse, ist eins der schönsten dieses Gegenstandes und sehr reich in der Composition durch die die heilige Jungfrau umgebenden Engelknaben, von denen einer einen Palmzweig hält. Ihr Ausdruck ist überaus beseelt, das Colorit von der grössten Feinheit und Harmonie. Ein drittes Bild zeigt „die heilige Jungfrau auf einem Drachen stehend und schmerzlich zu Gott Vater aufblickend.“ In dem Bilde der „Geburt Christi“ hat Murillo mit vielem Glück die Nacht des Coreggio nachgeahmt und ihm vielleicht noch einen grösseren Zauber des Colorits verliehen. — Eines seiner bewunderungswürdigsten Gemälde ist aber das des heiligen Franziscus, welcher in göttlicher Liebesgluth den ans Kreuz geschlagenen Christus umfasst. Dieser, sich zu ihm hinneigend, hat seinen rechten Arm vom Kreuze abgelöst und legt ihn auf die Schulter des Heiligen. Es ist nicht möglich die Empfindung beseelter darzustellen und dem Colorit mehr Feinheit und Gluth zu verleihen, als es hier geschehen; besonders aber die schwierige Aufgabe, die in der Ausführung leicht abgeschmackt werden kann, mit mehr Würde und Adel, völlig befriedigend, selbst zum Entzücken zu lösen. Hier offenbart sich aufs glänzendste das feine Gefühl und die auf Wahrheit beruhende Begeisterung, welche Murillo vor so vielen andern hochbegabten Künstlern auszeichnet. Von ähnlicher Richtung und gleichem Verdienst im Colorit sind ein Joseph das Christkind in den

Armen haltend und ein heiliger Antonius von Padua, bei dem es auf einem Buche liegt. Sodann der heilige Felix de Cantalicio, welchem Maria das Jesuskind in die Arme gelegt hat. Zuletzt erwähnen wir aus dieser einzigen Gallerie von Gemälden des Murillo die Darstellung wie der heilige Thomas de Villanueva den Armen Almosen austheilt. Der Bischof im schwarzen Kleide ist unübertrefflich im Ausdruck edlen Mitleidens, indem er einem fast entblössten Krüppel, der am Rücken gesehen wird, ein Goldstück hinreicht. Links zeigt eine Mutter hocherfreut ihrem Knaben das erhaltene Gold. Die sorgfältige Ausführung und das Helldunkel besonders in der Architectur sind bewunderungswürdig.“ *)

In der Schöpfung dieser und anderer Werke, von talentreichen Schülern umgeben, unter denen sich Osorio, Esteban Marquez, Sebastian Gomez, Don Pedro Nunez de Villavicencio befanden, erreichte Murillo in ungeschwächter Kraft die Tage des Alters. Seine Gattin war vor ihm verstorben, seine Tochter Donna Francesca nahm den Schleier im Muttergotteskloster zu Sevilla, auch sein zweiter Sohn Don Gaspar Esteban Murillo wendete sich der Kirche zu und empfing die Weihen. Der Aelteste, Don Gabriel, begab sich nach Amerika, wo er sich beim Tode des grossen Künstlers noch befand.

Murillo starb am 3. April 1682 in Sevilla, nachdem er zuvor ein Testament aufgesetzt, welches ihn in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zeigt. Die hohe schwärmerische Frömmigkeit, der Eifer für sein und Andrer Seelenheil, die Vorsorge, die er traf, dass von einem kleinen Erbtheil, das ihm seine Nichte hinterlassen, kein andrer Gebrauch als zu Messen für die Seele der Erblasserin gemacht werde, — sprechen ebenso aus den Blättern zu uns, als die strenge bürgerliche Rechtschaffenheit, mit der er sich auf dem Todtenbette aller irdischen Verpflichtungen erinnerte. **)

Mit Murillo hatte die spanische Kunst ihren höchsten Gipfel erreicht, von dem sie ebenso schnell wieder herabsank. Keine reiche, sondern eine kurze und karge Nachblüthe folgte den Leistungen der grossen Sevillaner und des göttlichen Murillo. Das Leben des Geistes erstarb in Spanien gegen den Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts und bis auf diese Stunde hat die spanische Malerkunst keine Wiedererwecker und Regeneratoren gefunden.

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 110.

**) *Minutoli*, Altes und Neues aus Spanien. a. a. O.

Die Niederlande im siebzehnten Jahrhundert.

Die Verhältnisse der Niederlande hatten im Laufe des sechszehnten Jahrhunderts eine Wendung genommen, welche Niemand ahnen konnte, als mit der Hand der Tochter Karls des Kühnen die Herrschaft der „Provinzen" in die Hände des Habsburgers Max und des Hauses Oestreich überging. Damals und noch geraume Zeit hindurch galten, mit Ausnahme weniger italienischer Städte, die von Brabant und Flandern als die blühendsten und reichsten Gemeinwesen Europas. Unter der Regierung Karls V. erhob sich Antwerpen zum grössten und glänzendsten Handels- und Stapelplatz der Welt. Und in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts pflegten die Niederländer mit Stolz darauf hinzuweisen, dass der Beherrscher der spanisch-östreichschen Weltmonarchie ihnen ein geborner, den anderen Ländern seines grossen Reiches ein gewordner Fürst sei. Aber in diesem Stolz lag doch zugleich das Zugeständniss, dass die Verhältnisse der Provinzen eine völlige Veränderung erlitten hätten. — Und in der That gab es in Europa kein zweites Land, welches so sehr aus dem vollen Behagen seines Daseins gerissen, in eine Reihe unabsehbarer blutiger Kämpfe gestürzt, zuletzt für immer in zwei Theile getrennt wurde. Niemals vielleicht hatte eine nationale Cultur so heftig und ernstlich gegen widrige fremde Einflüsse zu kämpfen, nie zuvor war die Kraft eines kleinen Volkes und die Entwicklungsfähigkeit desselben in stärkerer Weise geprüft und angespannt worden.

Als Kaiser Max starb, und Karl V. im Besitz der Niederlande liess, boten dieselben im Wesentlichen und mit geringen grossentheils günsti-

gen Veränderungen den Anblick dar, welchen sie im fünfzehnten Jahrhundert gewährt hatten. Glanz und Blüthe des Landes, Wohlstand und Cultur, Wissen und Kunst der Bevölkerung waren hauptsächlich in den Südprovinzen zu finden. Die Entwicklung der nördlichen schien eine langsamere und minder verheissende zu sein, an Trennung dachte Niemand. Die Wirkungen des Regiments Karls V. zeigten sich in allen Theilen der Niederlande gleichartig. Ueberall war zu spüren, dass eine eiserne Faust über den Provinzen walte. Der gewaltige Kaiser betrachtete, nach dem Ausdruck eines englischen Historikers, seine Niederlande als eine auszubeutende Schatzgrube. „Von einer jährlichen Einnahme von fünf Millionen in Gold, die er aus allen seinen Reichen zog, wurden zwei Millionen von diesen gewerbsamen und wohlhabenden Provinzen geliefert während nur eine halbe Million von Spanien und eine andre halbe von Indien kam. Die Quellen des Reichthums, welche durch die Hand des Gewerbfleisses in diesem kleinen Lande eröffnet worden waren, lieferten ein vierfach grösseres Einkommen in die kaiserliche Schatzkammer als die berühmten Gold- und Silbergruben von Mexico und Peru.“*) Während aber solchergestalt Karl V. seine Herrschaft über die Niederlande ausbeutete und zu den Zwecken des geträumten Weltregiments anwendete, brach er die alte politische Freiheit, die trotzige Selbstständigkeit ihrer Städte. Und sobald die Reformation auch nach diesen westlichsten Landschaften des deutschen Reiches hinüberzuwirken begann, traten ihr die härtesten Edicte und Blutbefehle des Kaisers entgegen. In den Niederlanden rauchten die frühesten Scheiterhaufen für die Bekenner der evangelischen Lehre und bis zur Abdankung des Kaisers wurden die schärfsten Maassregeln zur Unterdrückung jeder Ketzerei, wie jeder energischen Freiheitsregung, deren sich früher nur zu viele gezeigt hatten, angewendet. Trotz dieser Acte von Strenge und Grausamkeit, trotz seiner Willkür und der immer wachsenden Hinneigung des Volks zur protestantischen Bewegung, war Karl V. nicht verhasst gewesen. Soweit es mit seinen politischen Plänen harmonirte, störte der Kaiser das übermüthige Existenzbehagen, die sinnliche frische Genussfreude der Niederländer nicht. Er scheint sich nirgend wohler, als unter den stattlich kräftigen Männern, den üppigen blonden Frauen seines Geburtslandes gefühlt zu haben.

*) *Motley*, Der Abfall der Niederlande. I. Theil. S. 108.

Als er aber die Regierung an seinen Sohn, König Philipp II. von Spanien übertrug, gesellte sich zum Widerspruch der Autoritätssucht des Königs und der Freiheitslust der Nation, noch der unsühnbare Gegensatz eines arglosen, frohen und laut beweglichen Volkes und eines finster misstrauischen, streng würdevollen Beherrschers, dem die laute Lebensfreude seiner Unterthanen beinahe ebenso verhasst war, als ihr Hang zu Ketzereien und ihr Trotz auf die uralten Landesfreiheiten.

Im letzten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts erfolgte der unvermeidliche Zusammenstoss. In einem Moment, wo in den nördlichen und südlichen Provinzen die neue Lehre schon tausende von Anhängern zählte, wo sich neben ihr der Anspruch auf die Rechte und Privilegien der Provinzen geltend machte, versuchte Philipp II. durch eine militairische Gewaltherrschaft, durch tausende von Hinrichtungen und Güterconfiscationen die Ketzerei und die Lebenslust der Niederländer zugleich auszurotten, in den Niederlanden aber so unbeschränkte Herrschaft, als in seinem spanischen Reiche zu gewinnen. Der Versuch rief einen der hartnäckigsten, langdauerndsten und glorreichsten Unabhängigkeitskämpfe hervor, welche die Geschichte jemals gesehen hat. Zwei Jahrzehnte hindurch schien es, als ob sämmtliche niederländische Provinzen dem Hause Oestreich verloren gehen sollten. Am Ende entschloss sich der hundertfach geschlagne, gedemüthigte, aufs Aeusserste erschöpfte Tyrann sein Ziel etwas näher zu stecken. Er verzichtete darauf die Provinzen zu sclavisch gehorchenden Ländern, in denen spanische Feldherren eisern gebieten sollten, herabzubringen. Um den Preis der Austilgung der Ketzerei wollte er den Niederlanden eine Art autonomer Verwaltung gestatten, wollte er ertragen, dass ein anders geartetes Volk diese Küstenländer bewohne, als dasjenige, auf welches er vom Escorial herabsah. Aber selbst mit dieser Nachgiebigkeit, die von den glänzendsten Erfolgen seiner Feldherren unterstützt ward, vermochte er nur noch einen Theil des Landes zu retten. Seit 1580 zerfielen die Niederlande in den spanischen Theil und die Republik der Nordprovinzen, die ihre Unabhängigkeit von Spanien erklärt hatten und mit den Waffen in der Hand über sechzig Jahre hindurch behaupteten, ehe sie anerkannt wurden.

Von der Mitte bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts befanden sich demnach die Niederlande in einem Uebergangszustand. Den krampfhaften Zuckungen, welche dem Ausbruch des Bürgerkriegs vorangingen,

folgten die heftigen Erschütterungen eines Kampfes, der mit äusserster Wuth von beiden Seiten geführt wurde und der den blühenden Zustand, den Reichthum, das prächtige Wohlleben der Provinzen vernichtete. Als beim Eingang des siebzehnten Jahrhunderts die Trennung der protestantisch gewordnen Nordprovinzen, der katholisch gebliebnen Südprovinzen entschieden war, hatte sich das alte Verhältniss geändert. Jetzt waren Holland, Seeland und die ihnen verbündeten Staaten in einer glücklicheren Lage, als Brabant und Flandern. Während im sechszehnten Jahrhundert Antwerpen als die Königin der Städte, als das thätigste, grösste und reichste Gemeinwesen der Niederlande dastand, ging im siebzehnten Jahrhundert dieser Ruf und Ruhm, dieses Handelsleben und dieser Zusammenstrom von Gütern, auf das holländische Amsterdam über. Die Nordprovinzen sahen unter den Wirkungen ihrer schwer erkämpften und theuer erkauften politischen und religiösen Freiheit ihre Bedeutung, ihre Cultur, ihren Wohlstand mit jedem Tage wachsen. Die spanisch gebliebenen Provinzen mussten zufrieden sein, unter der Herrschaft der Infantin Clara Isabella und ihres Gemahls, des Erzherzogs Albrecht von Oestreich, einen Rest ihrer alten nationalen Unabhängigkeit, einen schwachen Schimmer ihres alten Glanzes zu behaupten.

Dennoch kann man sagen, dass beide Theile der Niederlande am Ende des sechszehnten und beim Eingang des siebzehnten Jahrhunderts von einem starken Nationalgefühl erfüllt und belebt waren.

Während die nördlichen Provinzen der neuen Republik gegründete Ursache hatten, sich ihres heroischen Widerstandes, ihrer Siege und der Wirkungen ihrer neuen bürgerlichen Freiheit zu erfreuen, erinnerten sich auch die Südprovinzen einiger Episoden des langen Kampfes mit Stolz. Sie hatten sich unterworfen, weil der Hauptgrund der Spaltung, der Abfall vom alten Glauben, in ihnen nicht vorhanden war. Sie waren spanisch geblieben, weil sie katholisch geblieben waren. Aber sie gingen nicht ohne alle Befriedigung aus dem Kampfe hervor. Weder die Inquisition, noch der spanische Absolutismus hatten ihnen aufgedrängt werden können. Ihre Nationalität war vielfach gefährdet, ihr heimisches Leben schwer bedrückt worden, aber die erste weder vernichtet, noch das andere völlig ausgerottet, wie es im Plane Philipps II. gelegen hatte. Unter diesen Umständen fehlte es auch den südlichen Niederlanden im siebzehnten Jahrhundert nicht ganz an einem selbstständigen und geistigen Culturleben.

Im ganzen sechszehnten Jahrhundert hatten sich auf allen Gebieten und durch die ganzen Niederlande hindurch die Einflüsse fremder Cultur mit denen der überlieferten heimischen begegnet und gemischt. Dies war natürlich. Die Provinzen hatten zuletzt doch keine eigentlich nationalen Herrscher, ihre alte Verbindung mit Deutschland lockerte und löste sich mehr und mehr. Spanier, Italiener drängten sich am Hofe des Kaisers, des Königs, der Statthalter. Die grossen Handelsverbindungen brachten im sechszehnten Jahrhundert ebenso wie die Eigenthümlichkeiten der politischen Stellung, die Niederländer den anderen Culturvölkern Europas näher. Und wie sich in der Kunst die allgemeinen geistigen Strömungen jederzeit am schärfsten und treusten wiederspiegeln, so gewährt auch die niederländische Kunst, die Malerei des sechszehnten Jahrhunderts wesentliche Aufschlüsse über die starken und mächtigen Einwirkungen fremder Geisteswelt auf die heimische.

Wir haben gesehen, wie rasch und bedeutend sich seit den Tagen der Brüder van Eyck und durch das fünfzehnte Jahrhundert hindurch, eine niederländische oder niederdeutsche Malerschule von vollkommner Selbstständigkeit, ausgeprägtester und bedeutsamster Eigenthümlichkeit entwickelt hatte.*) Quintin Messys, der Schmied von Antwerpen, der letztgeschilderte Meister dieser Schule, bildete gleichsam den Abschluss dieser durchaus nationalen, von fremden Einflüssen in keiner Weise berührten Kunst. Kurz nach seiner Zeit und während der Regierung Karls V. begann die Kunstherrschaft der Italiener auch über die Niederlande sich auszudehnen. Der Ruhm Lionardos, Rafaels und Michel Angelos musste zu den Flamändern dringen, der aus allen Elementen gemischte Hof förderte die Bezüge zwischen den künstlerischen Niederlanden und dem künstlerischen Italien. Damals wurden in den Malerwerkstätten von Florenz und Rom die jungen Künstler aus Brüssel und Antwerpen erblickt, welche gläubig die Ueberlieferungen der grossen italienischen Kunst sich zu eigen zu machen, sie nachahmend auf den heimischen Boden zu verpflanzen suchten. Und so wurde die ganze niederländische Kunstausübung des sechszehnten Jahrhunderts nicht vielmehr, als eine Copie dessen, was gleichzeitig in Italien erstrebt ward oder zur Geltung gelangt war. „Bei Quintins Tode war der Sieg der neuen italie-

*) Leben der Maler. I. Theil. S. 325.

nischen Schule entschieden und wir lernen nicht leicht einen Künstler von Ruf kennen, der nicht über die Alpen gewandert wäre. — Der ernste fromme mystische Sinn, den die ältere Schule in den Eycks und in Hemling gehabt hatte, war verloren, und konnte nicht erhalten werden, sobald der Geschmack und die Kenntniss der Form so weit gebildet war, um an jenen scheinbaren Mängeln der Form Anstoss zu nehmen. Ebensowenig hatte man aber mit der wirklichen Grazie Raphaels auch seine sinnvolle Tiefe sich aneignen können. Es war daher nur die Anmuth geblieben, die willkommner Gast war, aber freilich bald einen Mangel empfinden lassen musste. Ein Rückschritt zu jener frühern Unbefangenheit war indessen nicht möglich, nachdem das Auge für die Verhältnisse des menschlichen Körpers geöffnet war, und so blieb nichts übrig, als auf dem neubetretenen Wege zu grösserm Ernste weiter zu gehen. Dies war die Aufgabe der folgenden Generation, die auch in Italien durch das Vorbild Michel Angelos einen andern Geist verbreitet gefunden und angenommen hatte.“*)

Die berühmten niederländischen Meister des sechszehnten Jahrhunderts gehörten also fast ausnahmslos einer von italienischen Einflüssen beherrschten Schule an. Voran der „flandrische Rafael“ *Franz Floris de Vriendt*, der gefeiertste vlämische Maler jener Tage. Dann *Marten de Vos*, der zur Nachahmung der Römer und Florentiner, die der Venetianer hinzubrachte, *Carl van Mander*, der Vasari dieser niederländischen Kunst, der sie literarisch verherrlichte, *Cornelis Cornelissen* von Harlem, bis auf *Otto Venius*, den Lehrer des Rubens. Und wie während der ersten beiden Drittel des sechszehnten Jahrhunderts an die nachmalige Trennung der Provinzen noch kaum gedacht ward, so war diese Italienernachahmung den nördlichen und südlichen Niederlanden, den hier und dort gebornen Künstlern gemeinsam.

Beim Eingang des siebzehnten Jahrhunderts trat wiederum ein völliger Umschwung, eine Neugestaltung der Kunst ein. Die Revolution, der mehr oder minder erfolgreiche Widerstand gegen spanische Tyrannei und Bedrückung, die Energie, mit welcher das vom Untergang bedrohte nationale Leben und Wesen den romanischen Bedrückern entgegengesetzt wurde und werden musste, offenbarte sich bald auch in den Richtungen

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 249.

und Leistungen der Kunst. Der niederländische Volksgeist war überall in seinen Tiefen aufgeregt, in den nördlichen Provinzen mit dem Muthe siegreichen Gelingens, in den südlichen wenigstens mit dem Gefühle der Kraft und Existenzfähigkeit erfüllt worden. Die Kunst hätte bei diesem neuen Lebensgefühl, welches die Niederlande durchströmte, nicht in der blossen Nachahmung der Italiener verharren können, selbst wenn die italienische Kunst am Eingang des siebzehnten Jahrhunderts auf derselben Höhe gestanden hätte, auf welcher sie sich dereinst am Eingang des sechszehnten befunden hatte.

Aber, wie der geistreichste Kenner niederländischer und aller Kunst, richtig hervorhebt, die Niederländer standen, ganz abgesehen von ihrem hochgehenden Nationalgefühl und ihrer Schaffenskraft, den Italienern nicht mehr allzusehr nach. „Bis hierher hatte sich die Kunst in Italien so schnell entwickelt, dass, ehe die Niederländer sich die Vorzüge einer Schule in ihrer Weise angeeignet hatten, schon eine neue enstanden war. Sie hatten auch der Zeit nach ihren Meistern jenseits der Alpen nicht folgen können, noch weniger Musse gehabt, ihre Kräfte selbstständig zu prüfen. Nachdem sie einmal mit der Befriedigung durch das Ganze des Bildes, wie es die Eycksche Schule gab, sich nicht begnügten, sondern eine höhere Schönheit der menschlichen Gestalt ahnten, und anerkannt hatten, dass die Italiener im Besitze des Geheimnisses waren, mussten sie ihnen auch in den weitern Fortschritten gläubig folgen. Allein dies änderte sich, als seit Coreggio und den Caraccis nicht mehr blos von der Schönheit der Gestalt, sondern auch von der Harmonie, von der Einheit des Ganzen die Rede war. Hier waren sie auf ein Gebiet gelangt, in welchem sie früher den Vorrang vor den Italienern gehabt hatten. Sie waren auf heimischen Boden zurückgekehrt, ihre Lehrjahre im Studium der menschlichen Gestalt waren beendet, sie konnten losgesprochen werden. Auch hörten die Italiener auf, die Meister zu sein; die geheimnissvolle Quelle, aus der ihnen bisher stets neue Formen der Schönheit offenbart waren, schien zu versiegen. Ihre neuste Schule dachte mehr den Besitz zu erhalten und zu sammeln, als zu erweitern. Sie waren selbst Lernende geworden wie die nordische Kunst und nichts hinderte diese wieder selbstständig zu werden.“*)

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 259.

Während sonach im sechszehnten Jahrhundert die Niederlande noch immer ein gemeinschaftliches Schicksal hatten, in Folge dessen dieselben Culturerscheinungen sich in allen ihren Theilen zeigten, auf dem Gebiete der Kunst die gleichen Pfade von den Künstlern aller Provinzen eingeschlagen wurden, sehen wir seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, scharf getrennt, südliche und nördliche Provinzen, katholische und protestantische Bevölkerung derselben, ein aristokratisch-monarchisches Reich im Süden, eine bürgerliche Republik im Norden. Es war der lebhafte Aufschwung des nationalen Geistes und der nationalen Kunst die letzte gemeinsame That, die gemeinsame Basis, auf der sich zwei verschiedne Gebäude erheben sollten. So bestimmt, wie wir im siebzehnten Jahrhundert von den spanischen und den unabhängigen Niederlanden sprechen müssen, so bestimmt zerfällt die grosse niederländische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts in eine brabantische und holländische. Allerdings waren sie ein und demselben Volke erwachsen und gewisse Grundeigenthümlichkeiten mussten ihnen auch nach der Trennung verbleiben. So ist es begreiflich, dass bei den Darstellern des Volkslebens, der realen Zustände, bei den Genremalern, die Trennung wenig hervortrat, welche sich auf dem Gebiete der Historienmalerei in so unbedingter und entschiedner Weise kundgab.

Was allen Niederlanden in Sprache und Sitte, in überliefertem Volksbrauch, in gewissen Neigungen und Lebensgewohnheiten noch gemeinsam bleiben mochte, konnte nicht verhindern, dass es zwei grundverschiedne geistige Welten waren, aus denen die niederländischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts fernerhin hervorgingen.

Im Süden hatte sich, wenn auch unter Einschränkungen, die spanische Herrschaft neu befestigt oder behauptet. Die katholische Kirche war die alleingültige geblieben und es lag auf der Hand, dass sich die Mehrzahl der Bevölkerung aufrichtig und ohne Zwang zu ihr bekannte, da während des Krieges die Anhänger des neuen Glaubens entweder umgekommen waren, oder Zuflucht in den Nordprovinzen gefunden hatten. Der grosse Adel der südlichen Niederlande war von Albas Blutgerichten furchtbar decimirt, von den Confiscationen der Schreckenszeit schwer betroffen worden. Aber auch er hatte sich wieder erholt, einen Theil seiner kostbaren Privilegien behauptet und durfte an der Regierung des Landes Antheil nehmen. Die Ereignisse zwanzig verhängnissvoller Jahre

hatten die spanische Regierung belehrt, dass ein völlig spanisches Regiment nicht durchführbar sei. Auf der andern Seite war die Rückkehr des empört gewesenen Volkes zu den alten Herrschern und zur katholischen Kirche eine ziemlich bewusste, und obschon König Philipp mit den Niederlanden nie zufrieden war, so machten sich in den südlichen Provinzen seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts, beinahe alle Einflüsse der grossen katholischen Reaction oder Restauration, wie sie in Südeuropa herrschte, geltend. Die Jesuiten fanden hier so gut als in Italien oder Spanien ihre Stätte. Der Cultus wurde nach den vorübergehenden Excessen des Bildersturms aufs neue mit allmöglichem Pomp, mit allem sinnlichen Glanze und weltlicher Pracht umgeben. Für ihn setzte sich auch die niederländische, das heisst die brabantische Kunst in Bewegung.

Der monarchisch-aristokratische Charakter der südlichen Niederlande trat um so bestimmter hervor, als bei aller Restauration, die stattfand, es nicht möglich gewesen war das Bürgerthum dieser Provinzen zu restauriren. Gent und Brügge waren durch den Bürgerkrieg herabgesunken, das stolze herrliche Antwerpen zehrte von den Resten seines einstigen Glanzes, seiner einstigen Grösse. Unter diesen Umständen mussten begreiflicher Weise im Süden der Niederlande die edlen Häuser eine grössere Rolle spielen, als die Städte. Auch dies stimmte mit der Erneuerung des katholischen Wesens und Lebens zusammen. Und in treuer Wiederspiegelung dieser Zustände trug die brabantische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts einen katholischen und aristokratischen Charakter, im Gegensatz zur protestantisch-bürgerlichen im Norden, in Holland. Freilich darf dabei nie und keinen Augenblick vergessen werden, dass es niederländischer Geist und niederländisches Leben war, welches diese Form angenommen hatte. Zu der kranken Ekstase der italienischen, zur rein höfischen Schmeichelei der französischen Kunst jenes Jahrhunderts, kam die Schule von Brabant nicht. Ihre Meister waren mindestens ebenso stark und kräftig vom Geiste ihres Volkes, von einer freudigen Gesundheit erfüllt, als von den Richtungen der Zeit.

Während solchergestalt die Culturzustände in den Südprovinzen wesentlich einen restaurirenden Charakter trugen, bestenfalls auf die Erhaltung des bestehenden Guten hinzielten, und sich mit den Erinnerungen der Vergangenheit schmückten, entfaltetete sich

in den unabhängig gewordenen Nordprovinzen ein durchaus neues Leben.

Die Bewohner Hollands und Seelands hatten während ihres Unabhängigkeitskampfes Eigenschaften entwickelt, durch welche die Welt in Erstaunen versetzt war. An die friedlichen Thätigkeiten des Ackerbaues, der Viehzucht, der Gewerbe und des Handels gewöhnt, scheinbar nüchtern und kühl, hatten sie den hartnäckigen Kampf für den neuen Glauben und ihre politische Freiheit mit ausdauerndem glühenden Enthusiasmus geführt. Die plumpen und phlegmatischen Bürger der Nordprovinzen wussten ihr kleines Land zu einem mächtigen Freistaate umzuschaffen, der den Heeren Spaniens trotzen, die Meere beherrschen und zur Bewunderung des gesammten Europa eine nie geahnte Culturstufe ersteigen konnte. Unter dem Segen der Unabhängigkeit und wahren Freiheit, gediehen die nördlichen Niederlande zu herrlichster Blüthe. Nicht nur, dass ihre Schiffe im Eismeere wie in den tropischen Oceanen zu finden waren, dass das reichste Handelsleben Europas sich auf ihrem Boden entfaltete, dass der bürgerliche Wohlstand höher gedieh, als Jahrhunderte zuvor in den flandrischen und brabantischen Städten. Auch das Wissen und die Kunst fanden ihre Stätte an den freien Küsten der Westsee. Noch während des blutigen Krieges entfalteten sie sich, zwei neue Universitäten, Leyden und Franeker, waren in den Jahren des Kampfes den bestehenden hinzugefügt, ja die erste von der Stadt Leyden als Belohnung für die heldenhaft ausgestandenen Drangsale der Belagerung und Hungersnoth gewählt worden. Das siebzehnte Jahrhundert war die grosse Zeit, in der Bürger des neuen holländichen Freistaats fast auf jedem Gebiet hervorragten und sich auszeichneten. Es war die Zeit, in der Hugo Grotius die Grundsätze des Völkerrechts feststellte, in der Descartes auf niederländischem Boden der Begründer der modernen Philosophie wurde, um alsbald von dem kühnern und gedankentiefern System Baruch Spinozas übertroffen zu werden, es war die Zeit, in welcher wackre Historiker die ruhmvolle Geschichte des eignen Landes schrieben, in der Vondel, Caats und Hooft bewiesen, dass selbst in der ungünstigsten Sprache eine Poesie möglich sei, die Zeit, in welcher die Niederlande die ausgezeichnetsten Naturforscher, Aerzte und Philologen besassen. In einer solchen Zeit und unter solchen Verhältnissen erfreute sich auch die holländische Kunst eines hohen Gedeihens und brachte Leistungen her-

vor, welche neben den glänzendsten der südniederländischen genannt werden dürfen. Allerdings waren zunächst die holländischen Maler der alten Kunstwelt beraubt. Der strenge Protestantismus des Landes, den übrigens die Meister mit eigner innerster Ueberzeugung bekannten, hatte den Kreis ihrer Stoffwahl und Auffassung wesentlich eingeschränkt. Aber wenn solchergestalt die holländische Kunst einen schlichteren, entschieden bürgerlichen Charakter erhielt, so wusste sie auch auf diesem Wege und in diesem Kreise mit vollster Liebe und Wahrheit zu schaffen, sowie zu höchster Vollendung zu gelangen.

Die gemeinschaftliche Grundlage und den Ausgangspunkt beider für die Kunstgeschichte so bedeutsamer Schulen, bildete das Volksdasein der Niederlande. Alles in allem gilt von der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, was Lübke der gesammten Kunst jener Zeit zuspricht. „Das Walten des modernen Geistes hat den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt und den Blick auf die unermessliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die charakteristische Bedeutung der Thierwelt und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den Geist des Menschen eine besondre ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiss die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu bewegen und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück und Stillleben in selbständiger Berechtigung auf. Die Befreiung des Individuums vom hergebrachten Stoffgebiete wird also jetzt erst eine vollständige, und der einzelne Künstler fühlt sich dem ganzen Universum wieder gegenübergestellt, als ob er eben erst geschaffen und in den Genuss und das Anschauen der reichen herrlichen Gotteswelt hineingesetzt sei. Ganz neue Formen und Weisen der Darstellung erfolgen daraus, neue Ergebnisse für die Technik, vor allem für die Entwicklung der Farben werden dadurch gewonnen und auch nach dieser Seite grosse epochemachende Erscheinungen hervorgerufen.“*)

Die Befreiung der Individualität, die Eroberung neuer Gebiete der

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 663.

Kunst ist allen Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts ebenso gemeinsam, als das bunte frische Volksdasein, aus dem hauptsächlich die Genremaler schöpften. Unter diesen Umständen und bei der zuvor kaum geahnten Ausbildung gewisser Specialitäten, gab es in beiden Theilen der Niederlande nicht nur eine Unzahl von Künstlern, sondern auch eine beträchtliche grosse Anzahl wirklicher Meister. Wer die an niederländischen Bildern reichen Gallerieen durchwandert, oder versucht einen Ueberblick aller geschätzten belgischen und holländischen Maler jenes Jahrhunderts zu gewinnen, der mag sich zu Zeiten fast erdrückt von der Ueberzahl der Namen und Werke finden. Da besonders die Genre-, Landschafts- und Stilllebenmaler nicht mehr für grosse Könige und Fürsten, für Kirchen und Corporationen, sondern für die Liebhaber guter Bilder schufen, so entwickelte sich bei den meisten eine Fruchtbarkeit, die es beinahe unmöglich macht, ihre einzelnen Werke aufzuzählen.

In Brabant wie in Holland traten grosse und mächtige Naturen an die Spitze der nationalen Kunstentwicklung. *Peter Paul Rubens* (1577—1640), seine Schüler *Anton van Dyck* (1599—1641) und *Jacob Jordaens* (1594—1678) dürfen als die Häupter der südniederländischen Kunst betrachtet werden, während die holländische ihre ersten Meister in *Paul Rembrandt van Ryn* (1606—1674) und *Bartholomäus van der Helst* (1613—1670) fand. In diesen Namen spiegeln sich die Gegensätze, zu denen sich die historische Kunst in den südlichen und nördlichen Provinzen der Niederlande ausgebildet hatte.

Auf dem Boden der Genremalerei, der Landschaft, des Stilllebens, war grössere Einheit zu finden. Die *David Teniers* (1610—1690), *Adrian von Ostade* (1610—1685) *Adrian Brouwer* (1608—1640), *Jan Steen* (1636—1689), *Gerhard Terburg* ((1608—1681), *Gerhard, Dow* (1613—1680), *Franz von Mieris* (1635—1681), gehörten ihrer Geburt und ihrem Leben nach theils Brabant, theils Holland an. Dasselbe gilt von den zahlreichen Darstellern von Landschaften und verwandten Stoffen. Mochten dieselben, wie *Philipp Wouvermanns* (1620—1668), durch die Staffage von Jagden und kriegerischen Begebenheiten den Genremalern näher stehen, oder wie *Waterloo* (1618—1660), *Hobbema, Everdingen* (1621—1675), und der grosse *Jacob Ruysdael* (1635—1681) reine „Landschafter“ sein, so waren sie in beiden Theilen der Niederlande vertreten und die Hauptmeister Rubens und Rembrandt gemeinschaftliche Vorläu-

fer auch auf diesem Gebiet. Dasselbe gilt von den Seemalern *van de Velde*, *Backhuysen*, von den Thiermalern *Snyders*, *Fyt*, *Hondekoeter*, *Weenix* u. A. und erstreckt sich bis auf die untergeordneten, aber mit höchster Liebe, Sorgfalt und Sauberkeit gepflegten, bis zur Meisterschaft ausgebildeten Gattungen der „Stillleben", der „Frühstücksbilder", der „Blumen- und Fruchtstücke."

Wenn sich eine Darstellung dieses Zeitraums nicht in endlose Einzelheiten verlieren und eine zu grosse Ausdehnung vermeiden will, so kann sie von allen Meistern der Niederlande im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert nur einige in ihrem Leben und Wirken schildern. Wir wählen unter den Malern der niederländischen Renaissance, von den Nachahmern der Italiener, die characteristische Gestalt des *Franz Floris de Vriendt*, einst als der „flamändische Rafael" berühmt. Unter den grossen Meistern beider niederländischer Schulen des siebzehnten Jahrhunderts sind *Peter Paul Rubens*, *Anton van Dyck* und *Paul Rembrandt* die eigenthümlichsten und interessantesten Gestalten. „*Die Genremaler*" bilden eine besondere, kaum zu trennende Gruppe, während für die Landschaftsmaler *Jacob Ruysdael* die Vertretung übernehmen muss. Das Leben und Schaffen dieser Männer vermag ein Bild der hochgesteigerten, freudigen, von siegreichem Gelingen gekrönten, in tausenden von Meisterwerken auf Land und Volk wirkenden Kunstthätigkeit zu gewähren, welche die Niederlande vom Eingang bis zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts erfüllte.

Franz Floris de Vriendt.

1511—1570.

Unter den niederländischen Künstlern des sechszehnten Jahrhunderts, erfreute sich der Maler Franz Floris de Vriendt des grössten Rufes und Ruhmes. Er ward als der „belgische Rafael" weithin gepriesen und gehört im Ganzen zu den nicht seltenen Künstlererscheinungen, die den besten Theil ihrer Geltung erleben, während eine spätere Zeit nicht umhin kann, über eben diese Geltung einiges Erstaunen zu empfinden.

Franz Floris wurde im Jahre 1511 (nicht 1520 wie sich gewöhnlich

angegeben findet,) zu Antwerpen geboren. Er stammte aus einer Künstlerfamilie, sein Vater war Steinschneider, sein Onkel ein geschätzter Bildhauer und Baumeister, zwei seiner Brüder Jacob und Johann widmeten sich gleich ihm der Malerkunst. *) Der junge Maler ward Schüler des Lambert Lombard zu Lüttich, eines der ersten unter den niederländischen Meistern, welche die altheimische Kunstweise verliessen, um italienischen Vorbildern nachzustreben. In der Werkstatt des Lambert also empfieng Franz Floris die frühesten Anregungen, durch welche seine ganze nachherige Weise und Richtung bestimmt wurde. Nach Descamps Erzählung soll Floris zuerst unter Leitung seines Onkels Bildhauer geworden sein, und alsdann den Meisel mit dem Pinsel vertauscht haben. Jedenfalls müsste dies Alles in sehr jugendlichem Alter geschehen sein, denn unzweifelhaft stand Franz Floris de Vriendt noch in den Jünglings-Jahren, als er auch Lambert Lombard verliess, und sich nach dem gelobten Lande der Kunst, nach Italien selbst wendete. Ueber seine dortigen Studien geben seine späterhin daheim ausgeführten Werke den besten Aufschluss. Die Schätze der antiken Sculptur, die Wunderwerke Lionardos und Rafaels, blieben ihm nicht fremd. Vor allen aber zogen ihn doch diejenigen Michel Angelos an, der damals auf der Mittagshöhe seines Lebens und seiner Kraft stand. Floris de Vrient überliess sich in Florenz und Rom völlig den gewaltigen Eindrücken dieser Meisterwerke, die mächtigen Gestalten der Bilder in der sistinischen Capelle prägten sich unverlöschlich in seiner Phantasie ein, und traten in spätrer Zelt in manichfachen Reminescenzen zu Tage. Auch in technischer Beziehung, in der Farbengebung und andern Dingen, wusste der junge Niederländer Florentinern und Römern manches abzusehen, nur erhielt dadurch sein ganzer Sinn etwas kalt Aeusserliches, rein Nachahmendes.

Bei seiner Heimkehr liess sich der Künstler in seiner Vaterstadt nieder, 1539 ward er Mitglied der Malerzunft von Antwerpen. Er bedurfte nur kurzer Zeit, um einen ausgebreiteten Ruf und zahlreiche Aufträge zu erhalten. Kaiser Karl V. und die Grossen seines Hofes wurden auf den Maler aufmerksam, welcher so geschickt und bewundrungswürdig in der Weise der grossen Italiener zu schaffen verstand. Von dem enormen Abstand zwischen der lebensvollen Kunst Rafaels und Michel An-

*) *Descamps*, vie des peintres flamands. I. Theil. S. 65.

gelos und der rein äusserlichen Copie, welche Franz Floris de Vriendt zu geben vermochte, hatte man damals und noch lange nachher keine Ahnung. Und so fand Floris leicht hohe und mächtige Gönner, zahlreiche Schüler. Es wird erzählt, dass er nach und nach hundertundzwanzig Schüler in seine Werkstätte aufnahm, unter denen sich manche der später berühmtesten Künstler des sechszehnten Jahrhunderts befanden.

Was vom persönlichen Leben und Treiben des vielgefeierten Meisters berichtet wird, klingt eben nicht allzu erbaulich. Er scheint einer jener lockern Gesellen gewesen zu sein, welche im Wirthshaus die beste Stätte des irdischen Daseins erblicken, von der Aussicht auf Wein zur Arbeit gespornt werden, und im Wein die Sorgen vergessen. Seine Einnahmen waren reich, eine Zeitlang brillant, aber sie hielten mit der von ihm beliebten Verschwendung nicht gleichen Schritt. Auch die Frau des Künstlers soll das ihrige gethan haben durch Verschwendung und Prunk seine Verlegenheiten zu vermehren, von denen ihn dann immer wieder der Weinkrug befreien musste. Vergebens suchten einzelne Freunde und Gönner der wilden Genialität und dem steten Durst des berühmten Malers Einhalt zu thun. Franz Floris gehörte zu jenen „Genies", deren Productionsader erst von einem gewissen Leichtsinn, einer übermächtigen Genussfreude geöffnet wird. In seinen Arbeiten allerdings spiegelte sich dies Element seiner Natur nicht direct ab. Es floss nichts von der Lebensfrische, der Keckheit und bunten Leichtfertigkeit, in denen sich Franz Floris bewegte, aus seinem Pinsel. Dies war zunächst auf Rechnung des Zeitgeschmacks, dem die Genredarstellungen noch fern lagen, sodann auf die jener italienischen Bilder zu setzen, welche dem Rafael von Antwerpen fortwährend vorschwebten.

Unter seinen Zeitgenossen erregten neben den bleibenden Werken, welche er schuf, vor allem seine decorativen Arbeiten Bewundrung. Beim Einzug Karls V. in Antwerpen, späterhin bei dem König Philipps II., beim Empfang des Prinzen von Oranien und ähnlichen Haupt- und Staatsactionen, errichtete Franz Floris die Triumphbogen und malte entsprechende allegorische Bilder. In diesem Bezug weist er etwas Verwandtes mit einem italienischen Nachahmer Michel Angelos, mit Giorgio Vasari, auf, der auch einen guten Theil seines Ruhms ähnlichen flüchtigen Schöpfungen für festliche Augenblicke verdankte.

Das berühmteste Gemälde, welches Floris geschaffen, war der für die Kathedrale von Antwerpen gemalte, gegenwärtig im Museum dieser Stadt befindliche „Engelsturz". „Es ist der Sturz der bösen Engel, eine grosse hohe Tafel, in ihrem ganzen Raume mit menschlichen Gestalten erfüllt, die in den verschiedensten Wendungen der Glieder abwärts fallen, und da sie ziemlich dicht nebeneinander in dieser senkrechten Bewegung gedacht sind, wie fallender Schnee oder Regen die ganze Fläche des Bildes gleichmässig und ohne perspectivische Vertiefung bedecken. Ohne Zweifel würde diese Anordnung weniger anstössig erscheinen, wenn das Bild höher hienge, so dass wir nicht in gleicher Höhe, sondern von unten und ferne den Sturz betrachteten. Wir würden dann aber auch das Einzelne, den abwechselnden Ausdruck von Wuth und Verzweiflung, die auch noch in der Entstellung fühlbare Schönheit der Körper weniger vollständig sehen." *)

Das Museum von Antwerpen bewahrt fernerhin eine „Anbetung der Könige", während manche andre seiner für die Vaterstadt gemalten Bilder, in dem grossen Bildersturme des Jahres 1565 vernichtet, zerschlagen, verbrannt wurden. Die Gallerie zu Dresden besitzt einige Bilder „Loth und seine Töchter", „Anbetung der Hirten", „Kaiser Vitellius" von ihm, das Museum zu Berlin eine wiederholte Darstellung von „Loth und seinen Töchtern", sowie die mythologischen Bilder „Venus und Amor", „Vulcan, Mars und Venus." In der Gallerie des Belvedere zu Wien befindet sich „der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies", in vielen Sammlungen dagegen, welche sonst reichhaltig und vollständig sind, fehlt der Name des Floris ganz. Die meisten der Bilder, welche Karl von Mander seiner Zeit bewundernd gesehen und aufgezählt hat, sind im Privatbesitz entweder verschollen oder vielleicht auch zu Grunde gegangen. Unter denselben befand sich ein Bild der neun Musen, allegorische Gemälde, die Künste vorstellend, ferner ein Bildercyclus mit den Arbeiten des Heracles. Alle diese Aufführungen zeigen zur Genüge, wie Franz Floris von den Italienern nicht blos seine Formen und Farbengebungen entlehnte, sondern auch in den Stoffen, die er zur Darstellung wählte, soviel als möglich ihren Pfaden folgte.

Während mehrerer Jahrzehnte führte der Künstler nicht nur nach

*) *Schnaase*, niederländische Briefe. S. 250.

seiner Sinnesweise ein lustiges, sondern auch ein wirklich glückliches Leben. Trotz seiner Verschwendung im Besitz reicher Mittel, berühmt nach Verdienst und über Verdienst, von Verehrern umgeben, in Gunst bei allen bedeutenden Persönlichkeiten der Provinzen, ein Bürger der damals reichsten, glänzendsten, lebensfreudigsten Stadt der Niederlande, schien Franz Floris de Vriendt in der That beneidenswerth. Unter seinen Schülern fanden sich die talentreichen Brüder Frank, ferner Franz Pourbus und Marten de Vos, so dass der Künstler auch auf eine gedeihliche und langdauernde Nachwirkung seines Strebens und seiner Thätigkeit rechnen durfte.

In diesen Glanztagen des flamändischen Rafael traten viele der erlauchtesten Namen der Nation durch Aufträge und Gunsterweisungen in Beziehung zu dem Meister. Prinz Wilhelm von Oranien, der glänzende ritterliche Lamoral von Egmont, sein Freund und spätrer Leidensgenosse Graf Horn, der Baron von Montigny, schätzten sich zur Ehre Bilder von der Hand des berühmten Künstlers an sich bringen zu können. In dieser Zeit mochte Floris, der immer heitre und trotz aller Sorgen stets weinlustige, wohl schwerlich ahnen, was ihm selbst und seinen hohen Freunden noch bevorstand.

Noch aber hatte Franz Floris den Abend seines Lebens nicht erreicht, als er ein unthätiger, schwer leidender Zuschauer der Katastrophe ward, welche über die fröhlichen Niederlande, das glänzende Antwerpen, die freigebigen Grossen und das lebensfreudige Volk hereinbrach. Härter als irgend eine Stadt ward Antwerpen schon von den Unruhen betroffen, die derselben vorausgiengen. Der fanatische Bildersturm wüthete hier am heftigsten, die spätern Schrecken, zuerst der Unruhen, alsdann der spanischen Besitznahme und Rache, entsprachen diesem Beginn. Franz Floris erlebte eine Zeit, in welcher weder für die Heiterkeit und den Genuss des Lebens, noch für die fröhliche Kunst mehr Raum war. 1567 rückte, nach banger schwüler Stille, Alba mit seinen eisernen Brigaden ein, begann der Blutrath seine furchtbare Thätigkeit. Die Häupter Egmonts und Horns rollten vom Schaffot, Montigny sah in spanischen Kerkern einem finstern Tode entgegen. Wilhelm von Oranien war nach Deutschland geflüchtet. Durch alle Provinzen gieng Verzweiflung und Zagen, noch nicht zum Widerstand zusammengerafft. Die Anwesenheit der Spanier breitete ein Leichentuch über das Land, auch

wer seinen Hals vor dem Blutrath sicher glauben mochte, verlor dennoch den frischen freien Muth des Lebens. Wir mögen wohl und leicht glauben, dass der arme Franz Floris in seinen letzten Lebensjahren und unter diesen Umständen, weder am Malen, noch am Trinken rechte Freude mehr fand. Van Mander erzählt, dass einer der Söhne des Meisters, Johann Baptiste Floris, zu den Opfern des spanischen Blutregiments gehört habe, doch wissen wir nicht, ob dies vor oder nach dem Tode des Künstlers, welcher im Jahre 1570 erfolgte, geschehen ist.

Sieben Jahre später, als unter so trüben Verhältnissen der berühmteste Maler Antwerpens aus dem Leben schied, erblickte zu Köln der Künstler das Licht der Welt, der nach wenigen Jahrzehnten Antwerpen noch einmal zu einer Hauptstadt der Kunst erheben sollte — Peter Paul Rubens.

Peter Paul Rubens.

1577—1640.

Mitten in der Zeit der blutigen Kämpfe, welche die Niederlande zerrütteten, verheerten, auf immer in zwei Theile zerreissen sollten, ward, wie oben gesagt, der grosse Künstler geboren, welcher den niederländischen Volksgeist in seinem Reichthum, seiner Lebensfülle, seiner phantasievollen, farbigen, kraftstrotzenden Eigenthümlichkeit so repräsentirt, als sei eben dieser Volksgeist niemals durch spanischen Druck, durch Zwist und Krieg in Frage gestellt worden. In Rubens feierte die alte Herrlichkeit Flanderns und Brabants eine künstlerische Auferstehung, wie sie keinem Volke mit solcher Macht und überwältigenden Grösse zu Theil ward. Rubens bringt uns fast auf den Glauben, als wären der Lebensreichthum, die Pracht und Blüthe der Niederlande in seinen Tagen noch gestiegen, während er nur so glücklich gewesen ist, alle vergangenen und noch lebendigen Vorzüge und Kräfte, alle Elemente seiner Nation in sich zu vereinigen, und sie selbst durch fremde zu erhöhen und zu verstärken. Eigne Gaben und die Gunst des Glückes wirkten zusammen, ihn zu einer der mächtigsten und bedeutendsten Gestalten zu machen, von denen nicht allein die Geschichte der Kunst, sondern die der Cultur und des menschlichen Geistes überhaupt zu erzählen weiss.



Peter Paul Rubens.

Peter Paul Rubens ward auf deutschem Boden, und zwar am 28. Juni 1577 zu Köln geboren. Sein Vater Johann Rubens war Schöff von Antwerpen, der bis dahin reichsten und blühendsten Stadt Europas, gewesen. Er hatte diese Stellung und Antwerpen selbst, in Folge des Bürgerkrieges verlassen, der sie härter, als irgend eine der grossen niederländischen Städte betraf. Während die „spanische Furie“ und die Nachwehen der politischen Ereignisse den alten Glanz Antwerpens verblassen liessen, lebte Johann Rubens mit seiner Gattin Maria Pipelings zu Köln und wendete sich dann nach Utrecht. Der Vater des Künstlers, in der Geschichte durch sein Verhältniss zu Anna von Sachsen, der Gemahlin Wilhelms von Oranien berufen, kehrte nicht, wie Descamps angiebt*), nachdem die siegreichen Waffen des Prinzen von Parma Antwerpen zum spanisch bleibenden Theil der Niederlande zurückgebracht hatten, nach seiner Heimathstadt zurück. Vielmehr war es seine Wittwe, welche sich mit ihren Kindern im Jahre 1587 zur Heimkehr entschloss. Peter Paul hatte mit seinem Bruder Philipp, der sich nachmals in der classischen Philologie auszeichnete, die Wohlthat eines höchst sorgfältigen Unterrichts genossen, der auch zu Antwerpen fortgesetzt wurde. Die Befähigung des lebhaften und äusserlich schön gebildeten Knaben erwies sich als eine ausgezeichnete, er machte die überraschendsten Fortschritte und legte den Grund zu jener umfassenden Bildung, welche ihn späterhin unter zahllosen Künstlern hoch hervorheben sollte. Rubens ward eine neue lebendige Widerlegung des Vorurtheils, als ob durch reiche Kenntnisse und wissenschaftliche Erziehung die künstlerische Kraft und Frische beeinträchtigt werden müssten.

In frühester Jugend noch trat er der Welt des äussern Glanzes und der Vornehmheit nahe, der er später zum Theil selbst angehören sollte. Er ward Page der Gräfin Lalaing, einer Dame, die zum höchsten niederländischen Adel zählte, und ein stattliches Haus geführt zu haben scheint. Doch missfiel dem feiner angelegten Knaben das eitle zügellose Treiben seiner Umgebungen, und er kehrte bald in das Haus seiner Mutter zurück. Diese und die Vormünder liessen ihn seine Studien fortsetzen, in der Absicht, dass er sich dem Berufe seines verstorbnen Vaters, der Rechtsgelehrsamkeit, widmen solle. Aber während des Zeichnenunter-

*) *Descamps*, vie des peintres flamands. I. Theil. S. 174.

richts, den er anfänglich lediglich zur Vervollständigung seiner Bildung erhielt, erwachten die künstlerischen Neigungen. Ohne Zweifel und Bedenken, bat er, sich ganz der Kunst widmen zu dürfen. Die Vermögensverhältnisse der Familie Rubens waren eben nicht mehr zu glänzend und die Stellung eines bedeutenden Malers gross und geachtet genug, um die Einwilligung dazu zu erlangen. Rubens begann seine künstlerische Ausbildung bei dem Landschaftsmaler Verhaegt und begab sich dann in die Schule Adam van Oorts, eines Historienmalers, der aber von rohen Sitten und Gewohnheiten war, und damit seinen besser erzognen Schüler bald verscheuchte. Schliesslich ward Otto van Veen (Otto Venius) die Ehre zu Theil, der Meister des Rubens zu werden.

Otto Venius (geboren 1556, gestorben 1634), gehörte zu jenen niederländischen Malern des sechszehnten Jahrhunderts, als deren bedeutendster Franz Floris de Vriendt geschildert wurde, und welche sich die Nachahmung der Italiener, so viel sie vermochten, angelegen sein liessen. Wie es in allen nachahmenden Schulen zu gehen pflegt, hielt man sich dabei weniger an die Meister ersten, als an die zweiten Ranges, und Karl van Mander, sowie Venius konnten eine gewisse Vorliebe für die italienischen Manieristen nie verhehlen. Venius zeichnete sich indessen durch eine ziemliche Energie der Behandlung und Pinselführung aus, welche seinem grossen Schüler zu Gute kam. Dabei war er ein gebildeter liebenswürdiger Mann, besass wissenschaftliche und viel theoretische Kunstkenntnisse, und sein Verhältniss zu Rubens scheint das beste gewesen zu sein. Weit entfernt vom Neid gegen dessen viel höhere Begabung, rieth er ihm nur, als er selbst nichts mehr zu lehren hatte, sich so bald wie möglich nach Italien zu wenden.

Die Vermögensverhältnisse Rubens waren noch immer derart, dass er den Rath befolgen konnte. Im Jahre 1600, dem dreiundzwanzigsten seines Alters, reiste er von Antwerpen ab, und begab sich zunächst nach Brüssel, um sich bei den hohen Gönnern, die er bereits gewonnen hatte, zu empfehlen. Denn noch während er im Atelier des Otto Venius verweilte, waren einige bedeutende und vielversprechende Jugendwerke seine erste „Anbetung der Könige“ und eine „Dreieinigkeit“ für die Carmeliterkirche zu Antwerpen, von ihm ans Licht getreten und hatten ihn den neuen Beherrschern seines Vaterlandes empfohlen.

König Philipp II. hatte am Spätabend seines Lebens, nachdem Ströme

von Blut vergossen waren, die unbedingte spanische Autorität in den Niederlanden aufrecht zu erhalten, die Regierung derselben an seine Tochter, die Infantin Isabella und deren Gemahl den Erzherzog Albrecht, übertragen, die ihren Sitz zu Brüssel nahmen und nach langer Zeit wieder einen glänzenden Hof daselbst hielten. Rubens begab sich jetzt an diesen Hof, allerdings nur um Abschied zu nehmen und Empfehlungen für den mehrjährigen Aufenthalt, den er in Italien beabsichtigte, zu erhalten.

Rubens wendete sich, nachdem er die Niederlande wirklich verlassen, vorerst nach Venedig. Hier fesselten ihn natürlich die lebensvollen, farbenreichen Bilder des Giorgione, Tizian, Tintoretto, Veronese, — aber zu einem eigentlichen Studium derselben gelangte er diesmal noch nicht. Er eilte nach Mantua, um dessen Beherrscher Vincenzio Gonzaga seine Aufwartung zu machen. Der Herzog fand soviel Gefallen an Rubens grossen Talenten und weltmännischer Liebenswürdigkeit, dass er auf den Einfall kam, denselben in seinem Dienste zu behalten. So ward Rubens alsbald zum Kammerjunker ernannt, eine Stellung, die ihm gesellschaftliche Vortheile gab, aber Zeit genug für seine Studien und künstlerischen Arbeiten liess. Die erstren erstreckten sich zunächst auf die in Mantua so zahlreich vorhandenen Werke des Giulio Romano. „Zu keinem andern Meister Italiens musste — wie Waagen treffend erinnert — Rubens eine so nahe Verwandtschaft des Geistes fühlen, als zum Giulio, wie denn auch der mächtige Einfluss desselben auf ihn aus seinen vorzüglichsten Werken auf das deutlichste erhellt.“*)

Rubens verweilte zunächst durch das Jahr 1601 in Mantua, unternahm dann eine kürzere Reise nach Rom, wendete sich im folgenden Jahre zum zweitenmale nach Venedig, wo er für den Herzog mehrere der berühmtesten dort befindlichen Meisterwerke copirte. Zu gleichem Zweck begab er sich zum zweitenmale auf längere Zeit nach Rom, wo er indessen auch selbständige Werke, und zwar im Auftrag des Erzherzogs Albrecht für die Kirche St. Croce di Gerusalemme ausführte. Es waren dies eine „Dornenkrönung“ und eine „Kreuzigung Christi“, welche sich gegenwärtig in Petersburg befinden, nachdem sie Jahrhunderte hindurch eine römishe Kirche geschmückt.

*) *Waagen*, Ueber den Maler Petrus Paulus Rubens. In: Raumer, Historisches Taschenbuch. Jahrgang 1833.

Die Selbständigkeit, die Eigenthümlichkeit, und damit die Meisterschaft des niederländischen Künstlers war schon jetzt ausgeprägt und wurde unter den italienischen Meisterwerken nur gefördert und genährt. Rubens war nicht dazu angethan, die Wege der Eklectiker zu gehen. Er konnte und wollte von den einzelnen erhabnen Meistern der Vergangenheit Vieles lernen, aber jeden Gewinn wusste er sofort wieder in sein Eigenthum zu verwandeln, in sein eigenstes Wesen zu verschmelzen. Er blieb in seiner Auffassung und Darstellung nicht allein ein ächt niederländischer, vom Leben und der Daseinsfreude seines Volkes erfüllter Künstler, er verstand auch alle fremden Elemente, die sich reich herbeidrängten, in unlösliche Vereinigung mit seiner Natur zu bringen. Die niederländische, sinnliche, bunte, freudige Lebendigkeit, das Behagen am Realen, Gegenständlichen, am Genuss, sind zwar in all' seinen Werken erkennbar, aber sie erschöpfen nirgend sein Wesen und seine Bedeutung. Von allen Vergleichen, denen Rubens unterworfen worden ist, möchte der mit dem grössten dramatischen Dichter, mit Shakespeare, wohl am zutreffendsten sein. Wie bei Shakespeare das altenglische Element nur die breite Grundlage bildet, auf der er sich zur universalen Grösse erhebt, so weiss auch Rubens sein nationales Künstlerthum zu einer Weltbedeutung zu steigern, eine Welt in seinen Werken abzuspiegeln. Gleich Shakespeare war er von Bewegung und Leidenschaft erfüllt, so dass die dramatische Handlung, der dramatische Ausdruck, der Mittelpunkt und das Strebeziel seiner Kunst wurden. Gleich Shakespeare hatte Rubens die Züge alles Lebens belauscht, und beinahe jede seiner Gestalten athmet die volle Kraft der Existenz. Was ihm an rein künstlerischen Vorzügen verliehen war: sein gewaltiges Compositionstalent, sein nie übertroffnes, vom Zauber des Lebens selbst getränktes Colorit, musste diesem einen grossen Zwecke der dramatischen Darstellung dienen, und soweit der Vergleich zwischen einem Dichter und Maler überhaupt zulässig ist, so weit war Rubens bestimmt der Shakespeare der Malerei zu werden. Es ward schon zu seiner und in spätrer Zeit vielfach auf die Mängel seiner Formen, auf die zu Zeiten allzu starke Betonnung des Sinnlichen, Körperlichen, auf das Umschlagen des dramatischen in theatralischen Effect, endlich auf die geniale Flüchtigkeit vieler seiner Werke hingewiesen. Aber mit alledem behauptet Rubens dennoch unter den Künstlern aller Zeiten und Völker, unter den erhabensten Geistern aller Jahrhun-

hunderte einen ersten Platz. Dem überwältigenden Eindruck seiner Phantasie- und Lebensfülle konnte sich schon jetzt, während seiner italienischen Lehrjahre, Niemand entziehen. „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?“ fragte Guido Reni, der grösste Künstler des damaligen Italien, als ihm die ersten Bilder des Rubens zu Gesicht kamen. Caravaggio, der selten ein Wort der Anerkennung über andre Maler vernehmen liess, lobte gezwungen den jungen Flamänder, welcher schon jetzt begann zu erweisen, was er einst der Kunst bedeuten sollte.

Im Jahre 1605 erhielt Rubens den Auftrag, ein Geschenk des Herzogs von Mantua, an König Philipp III. von Spanien zu überbringen. Dasselbe bestand aus einigen prachtvollen Pferden, sammt dazu gehörigem Wagen. Rubens ward zu Madrid vom Könige wie von dessen Günstling, dem Herzog von Lerma, mit grosser Zuvorkommenheit und Auszeichnung aufgenommen. Die Liebenswürdigkeit seines Naturells, die Feinheit seiner Bildung bewirkten ihm mindestens ebensoviel Anerkennung, als sein Genie. Die stolzesten spanischen Granden zeigten sich geneigt, den niederländischen Künstler als ihresgleichen anzuerkennen. In dieser Zeit müsste sich die von Descamps erzählte,*) etwas unwahrscheinliche Anekdote ereignet haben, dass der Herzog Johann von Braganza ihn an seinen Hof nach Villaviciosa einlud, und Rubens mit so zahlreicher Begleitung und Dienerschaft sich auf den Weg machte, dass der geizige Herzog ihm einen Edelmann entgegenschickte, seinen Besuch für ein andresmal erbitten, auch fünfzig Pistolen zur Entschädigung für verlorne Zeit und Reisekosten anbieten liess. Rubens antwortete, dass er das Geschenk nicht annehmen könne, da er nicht zum Malen, sondern nur zum Vergnügen auf acht Tage nach Villaviciosa zu kommen beabsichtigt habe, und tausend Pistolen zur Bestreitung seiner Kosten bei sich führe. Eine solche Antwort, wenn sie gegeben ward, war allerdings ganz nach dem Herzen der castilianischen Edelleute, und konnte die Theilnahme des Madrider Hofes für Rubens nur steigern. Während seines Aufenthaltes führte er verschiedene Portraits und einige grössere Compositionen aus, und schied unter den Gunstbezeugungen des Königs und seiner Grossen.

Er begab sich nicht an den Hof von Mantua, sondern nach Rom

*) *Descamps*, Vie des peintres flamandes. S. 175.

zurück. Ueberhaupt darf daran erinnert werden, dass Rubens zwar in Folge seiner Talente an Höfen Gunst zu erwerben verstand, aber nie und zu keiner Zeit ein Höfling sein mochte. Die Künstlerfreiheit wusste er jederzeit höher zu stellen und zu schätzen, als alle Vortheile, welche der unmittelbare Verkehr mit den Mächtigen der Erde ihm bringen konnte. Auch hütete er sich der Kunst, seinen geistigen Interessen, ja selbst den Genüssen des Privatlebens, mehr Zeit zu entziehen, als unumgänglich nöthig war. Rubens verstand, wie vielleicht nie ein Künstler, seine Theilnahme am grossen Weltleben, zu der ihn sein mächtiges Naturell, seine Verhältnisse drängten, mit der Bewahrung innerster Selbständigkeit und der steten Voranstellung dessen, was ihm eigentlich theuer war, zu vereinigen. So hatte er wohl dem Wunsche seines erlauchten Gönners des Herzogs von Mantua entsprochen, gedachte aber nun sich in Rom um so eifriger und hingebender dem Studium und der Production zu widmen.

Es war ein buntes bewegtes, an Strebungen und Kämpfen reiches Kunstleben, welches Rubens in Rom vorfand. Im Palast Farnese malte das Haupt der Eklectiker Annibale Caracci seine mythologischen Fresken, mit ihm waren Guido Reni und Domenichino gekommen. Der düstre leidenschaftliche Caravaggio suchte seine naturalistischen Darstellungen den Malern von Bologna, wie dem elegant oberflächlichen Cavaliere d'Arpino entgegen und zum Trotz zur Geltung zu bringen. Zahlreiche Schüler aller dieser Meister, spanische, niederländische, französische Kunstzöglinge, verkehrten in der ewigen Stadt. Rubens beschränkte sein Interesse, seine Theilnahme keineswegs auf die Schöpfungen und Vertreter der Kunst. Sein gelehrter Bruder Philipp kam in der nächsten Zeit nach Rom, mit ihm gemeinsam betrieb er das Studium der römischen Alterthümer und entwarf die Zeichnungen zu einem wissenschaftlichen Werke desselben. Dabei mögen wir immerhin annehmen, dass er sich auch im vollen Strom des Lebens treiben liess. Rubens ganze Natur war auf den lebendigsten Verkehr mit Menschen, den täglichen Genuss auch der Aussenwelt gestellt und Rom bot ihm sicher dazu die reichste Gelegenheit.

Manche Bilder entstanden neben zahllosen Studien in diesen Jahren. Zu denselben gehört jedenfalls die im Chor der Chiesa nuova zu Rom befindliche „Madonna von Engeln umgeben.“ Ferner möchten zu den zahlreichen Darstellungen des Künstlers aus römischer Geschichte schon hier Entwürfe gereift sein. Dass Rubens seine Studien nicht nur auf die

Menschengestalt erstreckte, sondern auch der Thierwelt, leblosen Gegenständen, der Architectur und der Landschaft seine volle Aufmerksamkeit zuwendete, versteht sich bei seiner gerühmten Vielseitigkeit von selbst.

Im Jahre 1607 begab er sich von Rom nach Genua. Die einst so stolze meerbeherrschende Stadt war politisch damals schon tief herabgesunken. Aber die Pracht und der Reichthum ihrer edlen Familien, welche in den phantastischen und malerischen Palästen hausten, die von Galeazzo Alessi erbaut waren, schien noch ungeschmälert. Das genuesische Kunstleben hatte sich zwar niemals zur Bedeutung des venetianischen erheben können, aber von den Tagen des Pierin del Vaga, der aus der Schule Rafaels nach Genua gekommen war, fehlte es den kunstliebenden Aristokraten nicht an tüchtigen Meistern für den Schmuck ihrer Hallen und Treppen, für die malerische Ausstattung von Kirchen und Kapellen. Die Lage Genuas, der reiche Verkehr, der noch immer seinen Hafen erfüllte und einigermaassen an das heimische Antwerpen erinnern konnte, die malerische Pracht der Paläste und das glänzende Leben scheinen für Rubens grosse Anziehungskraft besessen zu haben. Mindestens liess er sich auf längere Zeit hier nieder, als selbst in Venedig und Rom. An Aufträgen fehlte es nicht, die erlauchtesten Familien von Genua drängten sich zu der Ehre, ein Werk des niederländischen Künstlers zu besitzen. In mehr als einem der Paläste sind Portraits von der Hand des Rubens bewahrt. Die stolzen Gebäude selbst wurden von ihm gezeichnet und späterhin in einem besonderen Kupferwerke herausgegeben. Ausser vielen minderbedeutenden Arbeiten schuf er zu Genua zwei grosse Altarbilder für die Kirche von S. Ambrogio, welche beide bis heute daselbst befindlich sind. Den Hochaltar ziert eine Darstellung der „Beschneidung Christi, den Hauptaltar links aber die Darstellung eines dem Gründer des Jesuitenordens zugeschriebnen Wunders „St. Ignatius von Loyola heilt durch seine Fürbitte einen Besessnen.“ „In Auffassung, Form und Farbe ist dies Werk von einem feinblütigen nobeln Naturalismus, der die Neapolitaner unendlich überragt; in dem Heiligen z. B. ist noch der spanische Edelmann dargestellt, sein Ausdruck wird mächtig gehoben durch das kluge gleichgültige Wesen der ihn umgebenden Priester und Chorknaben.“*)

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1020.

Aus der Schaffens- und Lebensfreude, welcher sich Rubens zu Genua hingab, riss ihn die Nachricht von einer tödtlichen Erkrankung seiner Mutter, die im Herbst des Jahres 1608 an ihn gelangte. Augenblicklich brach er nach der Heimath auf, um den Segen der Sterbenden zu empfangen. Aber trotz seiner Eile kam er zu spät, Maria Rubens war bereits verschieden. Die Trauer des Künstlers war aufrichtig und tief, er zog sich für mehrere Monate in die klösterliche Stille der Abtei St. Michael zurück. Hier beschäftigte er sich nur mit Andachtsübungen, gewählter Lectüre und seiner Kunst, die ihm am Ende den besten Trost gab und ihn ins Leben zurückführte.

Rubens war in den acht Jahren seines Aufenthaltes in Italien heimisch geworden. Er hatte nicht daran gedacht das schöne Land bald zu verlassen und beabsichtigte auch jetzt noch dahin zurückzukehren. Als er aber in Brüssel erschien, um sich dem erzherzoglichen Paare vorzustellen, und seinen Vorsatz, abermals nach Italien zu gehen, aussprach, wurde ihm der Wunsch ausgedrückt, dass er in den Niederlanden bleiben, als Hofmaler in die Dienste Albrechts und Isabellas treten möge. Rubens vermochte dem Andrängen der ihm freundlich gesinnten Fürsten nicht zu widerstehen. Er entschloss sich seinen dauernden Aufenthalt in der Heimath zu nehmen, lehnte aber auf das bestimmteste ab sich in Brüssel und am Hofe selbst niederzulassen. Wenn er bleiben solle, müsse ihm gestattet sein, sich ein Leben frei nach seinem Sinne und künstlerischem Behagen zu erschaffen. Und er hoffte sich dies Leben am besten in seiner Vaterstadt gestalten zu können.

„Man hat Recht“ sagt Guhl*) „das Bleiben des Rubens als ein Ereigniss für die Kunstgeschichte zu bezeichnen. Allerdings wären Rubens auch in Italien die grössten Erfolge gewiss gewesen. Er würde ohne Zweifel in dem glänzenden Künstlerkreise Italiens einer der Ersten und Grössten geworden sein. Aber ein eigentlich neues Element hätte er auf diese Weise nicht in die Kunstgeschichte einführen können. Das konnte er nur, wenn er in seiner Heimath mitten unter den nationalen Einflüssen weiterschuf. So allein konnte er den Abschluss der nordischen Kunstentwickelung bilden, was er nach einer Seite ebenso entschieden gethan, als Rembrandt nach der andern.“

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 132.

Rubens kehrte also jetzt, zum Bleiben entschlossen, wieder nach Antwerpen zurück. Die Stadt, so sehr sie auch von ihrer einstigen Höhe herabgestiegen war, bot immer noch reiches, frisches Leben genug, selbst einen Künstler wie Rubens zu befriedigen. Was ihr fehlte, hoffte er sich durch Verbindungen nach aussen zu sichern. Er traf seine häuslichen Anordnungen ganz seinem Sinne entsprechend und durch reiche grossentheils erworbne Mittel dazu in den Stand gesetzt. An sechszigtausend Gulden verwendete er auf den Bau eines prächtigen Hauses im italienischen Styl. Breite Treppen, schöne von ihm selbst mit Fresken gezierte Vorhallen, Werkstatt und Wohngemächer im reichen Geschmack seiner Zeit, ein Kuppelbau zwischen Hof und Garten, der zur Aufnahme seiner Kunstsammlungen bestimmt ward, ein grosser wohlangelegter Baumgarten, zeichneten diese fürstliche Künstlerwohnung aus. Im Stall standen andalusische Reitpferde, in den Vorgemächern fehlte es nicht an Dienern. — Bei seiner glänzenden Einrichtung war nichts vergessen, was zum Schmuck und zur Würze des Lebens gereichen kann, den Hauptschatz des Hauses bildeten die eigenen Werke des Meisters, andere Bilder, antike Statuen, Büsten, Steingefässe, eine Cameen- und eine Münzensammlung, endlich eine vorzügliche Bibliothek, welche die Bildung und die Vielseitigkeit der Interessen des Künstlers bewies.

Rubens hatte noch ehe er diese prächtige Künstlerwohnung erbaute und ausstattete, derselben eine Herrin in Elisabeth (oder Isabella) Brant, der Tochter eines Rathsherrn von Antwerpen gegeben, mit welcher er sich im November 1609 verheirathete. Wenn wir auch nicht die bestimmtesten Nachrichten hätten, so würde uns schon ein im Jahre 1610 gemaltes gegenwärtig in der Pinakothek zu München befindliches Bild zeigen, dass Rubens seine Ehe aus Neigung geschlossen hatte. Er stellte auf diesem Bilde seine Frau und sich selbst, mit einander in einer Geissblattlaube verweilend, dar, und das Ganze athmet eine schöne innige Ruhe und Zufriedenheit, die nur aus einer gleichen Lebensstimmung hervorgegangen sein kann. Auch spätere Bilder seiner ersten Frau, ein zweites in München auf dem sie ihr nacktes Söhnchen im Schoosse hält, bezeugen ebenso wie seine eigenen noch zu erwähnenden Worte, dass Isabella Brant ihrem grossen Gatten eine vortreffliche Gefährtin war. —

Ueber Rubens Lebensweise, soweit sich sein Dasein im Kreise sei-

nes Hauses und der stetig wiederkehrenden Arbeit bewegte, sind wir vielleicht genauer unterrichtet, als über die irgend eines anderen Künstlers. Er hatte eine ziemliche Regelmässigkeit in die Ordnung seines Tages zu bringen gewusst. Er bedurfte wenig Schlaf und stand daher in den frühesten Morgenstunden auf, um zuerst die Messe zu hören. In diesem Punkt wie in der pünktlichen Ausübung kirchlicher Pflichten, vielleicht auch in einzelnen Anschauungen war Rubens ein guter Katholik. Nichts aber kann thörichtiger sein, als ihm, wie es neuerdings vielfach geschehen ist, eine Gesinnung beizulegen, welche wir heut zu Tage als eine bigotte oder ultramontane bezeichnen würden. Ein einziger Blick auf seine Briefe, eine Erinnerung an seinen freundschaftlichen Verkehr mit holländischen Staatsmännern und Gelehrten, eine rasche Uebersicht seiner offen ausgesprochenen politischen Meinungen, zeigt hinlänglich, dass seine freie, grosse, kühne Natur gegen allen, auch gegen den kirchlichen Druck gestimmt war, dass er weder gerathen fand, den nördlichen Provinzen den alten Glauben wieder aufzuzwingen, noch dass er am Auftreten Tillys in Deutschland sich zu erfreuen vermochte. Es kann in der That nichts Thörichteres geben, als dem edelgesinnten und grossherzigen, von geistiger Klarheit erfüllten Rubens volle Uebereinstimmung mit den Zielen der Gesellschaft Jesu oder der Propaganda zu Rom anzusinnen.

Doch — um wieder vom Gang seines täglichen Lebens zu sprechen — unmittelbar nach der Messe begab sich Rubens in sein Atelier und an seine künstlerischen Arbeiten. Er malte mehrere Stunden nacheinander, schloss sich aber dabei keineswegs vor der Welt ab. Denn während der Vormittagsstunden pflegte er sich aus Dichtern, Philosophen, Geschichtsschreibern in verschiedenen Sprachen vorlesen zu lassen und ausserdem jeden kommenden Besuch mit einer stets gleichen Freundlichkeit zu empfangen. Wir können leicht denken, dass besonders in spätern Jahren, je ausgebreiteter durch ganz Europa der Ruf des Rubens wurde, die Werkstätte desselben von Fremden nicht leer ward. Eine Stunde vor der Mittagsmahlzeit pflegte Rubens der Erholung oder dem, was ihm Erholung war: dem Beschauen von Kunstwerken, dem Gespräch mit Freunden, dem reichen ausgebreiteten Briefwechsel, welchen er unterhielt, zu widmen. Bei Tisch war er ausserordentlich mässig, alle Berichterstatter erzählen übereinstimmend, dass er Furcht getragen habe durch zu reichlichen

Genuss von Speisen oder Getränken störend auf seine Phantasie einzuwirken.

Die Nachmittage verbrachte er abermals bei seinen künstlerischen Arbeiten. Ehe aber der Abend herankam, bestieg er eines der herrlichen Pferde, für die er eine leidenschaftliche Vorliebe hatte und deren er stets mehrere besass, und unternahm einen längeren Spazierritt. Rubens war Meister aller ritterlichen Künste, also auch ein vorzüglicher Reiter. — Seine Abendmahlzeit nahm er nie allein, sondern stets im Kreise einiger Gäste, grösstentheils Gelehrte oder Künstler, mit denen er dann literarische, künstlerische, wissenschaftliche und politische Fragen durchzusprechen pflegte. Rubens war ein ebenso leidenschaftlicher als einsichtiger Politiker, seine gelehrte Erziehung hatte ihm eine bis zu den Specialitäten reichende Neigung für wissenschaftliche Gegenstände hinterlassen, er kannte die alte und die neuere Welt. Wenn er einst den Herzog von Mantua durch Recitationen aus Virgil und sein vorzügliches Latein überrascht hatte, so wusste er jetzt Jedermann durch den Reichthum und die Frische seines Geistes zu fesseln. Er redete und schrieb neben seinem heimischen Vlämisch die französische, italienische und spanische Sprache vollkommen, er schäzte das Beste aller neueren Literaturen und verfolgte deren Erscheinungen mit unausgesetzter Aufmerksamkeit. Sein nächster Freund in Antwerpen selbst war der berühmte Humanist Gevaerts, durch dessen Vermittlung er in Beziehung zu vielen ausgezeichneten Gelehrten kam.

Rubens Correspondenz war eine unermüdliche und ausgebreitete, und erhielt ihn, ganz abgesehen von seinen häufigen und grossen Reisen, in fortwährendem Verkehr mit ganz Europa. Unter seinen Correspondenten werden die berühmten Niederländer Franz Junius und Hugo Grotius, die Engländer Sir Balthasar Gerbier und Sir Dudley Carleton genannt. Mit den bedeutendsten Geistern Frankreichs, mit Claude Fabrice von Peiresc, dessen Bruder Herrn von Valavis, den beiden Dupuys, dem Geschichtsschreiber de Thou, mit Rigault und Andern wurden Nachrichten, Gedanken und Anschauungen ausgetauscht, über Italien gaben ihm der Komthur del Pozzo, der Cardinal Aleandro und Andre Auskunft. Bis an den spanischen Hof und nach Dänemark erstreckten sich diese literarischen Verbindungen. In den spanischen Niederlanden selbst gab es keine irgend hervorragende Persönlichkeit, zu welcher Rubens nicht ein Verhältniss

gewonnen hatte. Die ganze Noblesse und der geistige Schwung seines Wesens, die Schärfe seines Verstandes, die Wärme seines Herzens, die liebenswürdige Rücksicht in Bezug auf Andre, die freimüthigste Offenheit in Bezug auf sich selbst, treten in allen seinen Briefen hervor.

Rechnen wir zu diesem steten geistigen Verkehr mit der grossen Welt, der Wissenschaft und Literatur, den persönlichen auf kleineren und grösseren Reisen hinzu, vergessen wir nicht, dass Rubens, zu unschätzbaren Eigenschaften, die vollständigste Neidlosigkeit besass und darum alles Gute, was Anderen zu Theil ward, selbst zu geniessen verstand, so erscheint sein Leben in jedem Sinne als Ideal eines Künstlerdaseins. Reich bewegt, geistig überall hinwirkend, den Tag mit frischem vollen Zug geniessend, und in der Welt des eignen Hauses das bürgerliche Behagen mit vornehmer Würde und Stattlichkeit vereinigend — muss uns der Rubens des Jahrzehnts, welches seiner Verheirathung unmittelbar folgte, als einer der glücklichsten Menschen erscheinen.

Seine häuslichen Freuden wurden 1614 durch die Geburt seines Sohnes Albrecht, dem sich später ein Bruder hinzugesellte, noch erhöht. — Zu seinem Atelier aber begannen sich bereits jetzt die zahlreichsten Schüler zu drängen. Oft war in den grossen Räumen nicht Platz genug für Alle, welche von seiner Kunst zu lernen begehrten. Rubens scheint Niemand zurückgewiesen zu haben und da er in der That auf allen Gebieten der Malerei heimisch, als Historien- und Genremaler, als Landschafts-, Portrait- und Thiermaler gleich Grossartiges und Unübertreffliches leistete, war er allerdings der Mann jedem Talente seinen eignen Weg zu zeigen, jedem etwas von dem unerschöpflichen Reichthum seiner Phantasie und seines Farbenzaubers mitzutheilen.

Im Jahre 1618 waren bereits der glänzende und poetische Anton Van Dyck, der sinnlich lebendige Jacob Jordaens, der tüchtige Thiermaler Snyders, ungerechnet zahlreicher minder bedeutender Schüler, um ihn vereinigt.

Rubens Arbeitskraft zeigte sich in dieser Periode den von allen Seiten herbeiströmenden Aufgaben noch völlig gewachsen. Allein er ergriff schon frühzeitig das Auskunftsmittel, zu vielen seiner Werke nur die Skizzen zu entwerfen, dieselben von einem seiner Schüler ausführen zu lassen und dann mit eigner Hand völlig zu übergehen. Er sicherte sich auf diese Art allerdings die unglaublichste Frische und stete Productions-

fähigkeit, aber er sendete doch auch schon zahlreiche Werke aus, die seines grossen Namens nicht völlig würdig sind.

Bekanntlich wurden durch ihn nur wenige seiner Bilder mit der Jahrzahl ihrer Entstehung bezeichnet, andre vielfach wiederholt, daher es sich seither als unmöglich erwiesen hat, die Folge auch nur seiner Meisterwerke genau festzustellen. Aber im Allgemeinen darf man annehmen, dass die grössten seiner Schöpfungen und vor allen diejenigen, welche mit besonderer Sorgfalt auch im einzelnen und ganz von seiner Hand ausgeführt sind, von 1610 — 1630 entstanden. In diesen zwanzig Jahren hat Rubens die höchsten Höhen der Kunst erstiegen, und selbst wenn man nur seine wirklich grossen Schöpfungen, nur seine besten Bilder in Anschlag bringen will, eine staunenswerthe, nie zuvor und nie nachher wieder erreichte Productivität entwickelt. Die Zahl der Rubensschen Bilder ist bekanntlich ebensowenig festgestellt, als die Reihenfolge ihrer Entstehung. Allerdings haben auch Luca Giordano, der Fa Presto, und die florentinischen Manieristen massenhafte Bilder gemalt. Aber der Unterschied zwischen ihnen und Rubens ist eben der, dass sie dürftig sich selbst wiederholten und ohne jeden innern Gehalt Entlehntes rasch verarbeiteten, während Rubens in hunderten seiner Schöpfungen immer er selbst und doch stets ein Andrer war, in zahllosen neuen Bildungen, Gestalten und Anordnungen, in allen Möglichkeiten der Handlung, des Ausdrucks, der Stimmung, der Farben- und Lichtwirkungen verschwendrisch die Schätze seines Geistes, seiner Kunst darbietet. Es giebt nicht einen zweiten Künstler, der gleich ihm, für zehn Richtungen der Malerei zugleich Vorbild und Muster gewesen ist.

Eines der ersten Werke, welche Rubens nach seiner Niederlassung in Antwerpen ausführte, waren „die vier Kirchenväter", welche er für die Dominicanerkirche zu Antwerpen malte. Im Auftrag der Erzherzogin Isabella vollendete er sodann 1612 eine „Anbetung der Könige", die in die Kirche der Verkündigung zu Brüssel gestiftet wurde und sich gegenwärtig im Louvre zu Paris befindet. Denselben Gegenstand wiederholte er bekanntlich noch sehr vielemale und eine ziemliche Anzahl von Museen darf sich einer Rubensschen „Anbetung der Könige" rühmen, welche an weltlichem Glanz selbst die Bilder des Veronese hinter sich lassen. Als bedeutendstes Bild dieser Art gilt wohl jene im königlichen Museum zu Madrid befindliche „Anbetung der Könige", welche an Adel der Ge-

stalten und Kraft des Colorits von keiner seiner andern Darstellungen dieses Gegenstandes überboten wird."*)

Eins seiner grössten und herrlichsten Werke wurde gleichfalls fast unmittelbar nach der Niederlassung zu Antwerpen begonnen. Es war dies das berühmte Altarwerk des Doms zu Antwerpen. Der Künstler hatte die Baustelle zu seinem Hause von der altberufnen Schützengilde seiner Vaterstadt gekauft und war nachträglich in einen kleinen Streit mit derselben gerathen, den er durch das Versprechen ihnen ein Bild nach ihrem eignen Wunsch zu malen, beseitigte. Die Schützengilde wählte eine Verherrlichung ihres Schutzpatrons St. Christoforus. Rnbens aber entwarf nun das Werk im grössten Styl und brachte nach dem Muster der ehedem üblichen Altarschreine auf der Aussenseite den Schutzheiligen, auf den Innenseiten der Flügel die Heimsuchung und Simeon im Tempel, auf dem Mittelbilde die Kreuzabnahme zur Darstellung. „Man erkennt leicht den Gedankengang, welchen Rubens genommen. Ihm war Christoforus, was sein Name ausspricht, der Träger Christi. Diese Deutung erlaubte ihm ein freies Gedankenspiel, eine weitere Anwendung des Namens, dessen Verherrlichung er übernommen hatte. Trägerin Christi war auch die Mutter, als sie das beseligende Geheimniss zu ihrer Freundin Elisabeth brachte; Träger Christi war auch Simeon im Tempel, als er das Kind in seinen Händen entzückt ausrief: „nun mag ich in Frieden fahren, denn meine Augen haben den Heiland gesehen." Träger Christi endlich waren die treuen Freunde des Erlösers, die den heiligen Leichnam vom Kreuze lösten, um ihn zur Grabesstätte zu bringen."**)

Rubens malte viele Jahre an diesem grossen Werke, in dessen Mittelbilde der „Kreuzabnahme" er den vielleicht höchsten Triumph seiner Kunst feierte. Aber in eben diesen Jahren blühte das Leben in tausend Gestalten und Farben unter seinem zaubrischen Pinsel hervor und allein die Werke, welche von 1610—1620 entstanden sein mögen, würden hingereicht haben, zehn anderen Malernamen die Unsterblichkeit zu sichern. — Wir unternehmen es natürlich nicht, auch nur einen Ueberblick über seine damalige und spätre Thätigkeit zu versuchen. Wir müssen uns begnügen, die Gebiete zu bezeichnen, auf denen er thätig war und an einige wenige seiner Meisterschöpfungen zu erinnern.

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 172.

**) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. III. Theil. S. 105.

Es ist mit Recht gesagt worden, dass bei Rubens auch in den zahlreichen kirchlichen Bildern, welche er gemalt hat, das religiöse Element keineswegs überwiege. Ihm lag, obschon er ein guter und gläubiger Katholik im Sinne seiner Zeit und seines Landes war, sowohl die schlichte ungekünstelte Frömmigkeit altitalienischer und altdeutscher Meister, als die religiöse Ekstase einzelner italienischer und der spanischen Maler seiner eignen Tage fern. — Doch wäre es ungerecht, allen seinen Madonnen und Heiligen die tiefere Empfindung, den weihevollen Ausdruck absprechen zu wollen.

Allerdings sprechen auch diese Bilder zunächst zur rein menschlichen Empfindung. Dies erweisen u. a. „das Christkind mit dem kleinen Johannes im Freien" (Museum zu Berlin), zwei „heilige Familien" (in der Gallerie des Belvedere zu Wien), andre Darstellungen desselben Stoffes in den englischen Gallerieen von Devonshirehouse, Blenheim, die „Madonna" des Escorial, „die Flucht nach Aegypten zur Nachtzeit" (im Louvre zu Paris), und endlich „die Heimkehr der heiligen Familie aus Aegypten" (in der Gallerie zu Blenheim), das Meisterwerk dieser Art. „Der Christusknabe, etwa fünf bis sechs Jahre alt, schreitet tapfer an der Hand seiner leicht aufgeschürzten, mit einem ländlichen Strohhut gegen den Sonnenbrand geschützten Mutter daher, während Joseph achtsam den Esel führt. Eine Gruppe Palmen hinter ihnen bezeichnet das Land, durch welches die Reisenden gehen. In diesem Bilde ist kein Zug und keine Bewegung ohne innres wie äussres Leben, ohne vollkommne Wahrheit des Ausdrucks, weil auch nicht der leiseste Versuch gemacht ist, von der einfach natürlichen Auffassung des Gegenstandes abzuweichen." *)

Eine ziemliche Anzahl der grossen kirchlichen Bilder des Rubens zeigt mehr einen würdevollen, majestätischen, festlich weltlichen, als einen eigentlich religiösen Charakter. Die schon erwähnten „Anbetungen der Könige" (auch in den Gallerieen der Eremitage zu Petersburg, in der Pinakothek zu München, in der Grosvenorgallerie und in der zu Blenheim), stehen hier voran. Hierher gehört ferner die berühmte „Madonna von St. Ildefonso" in der Gallerie des Belvedere zu Wien, auf welchem Bilde die Himmelskönigin, von einem förmlichen sehr prächtigen Hof-

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. III. Theil. S. 95.

staate umgeben, dem heiligen Ildefonsus das Ordensgewand überreicht, fast wie eine irdische Fürstin ein Ehrenzeichen verleihen würde. — Andere von der Kirche und der Heiligengeschichte gegebene Motive wandelte der Künstler ohne weitres in dramatische um. Zwei seiner bedeutendsten Gemälde in der kaiserlichen Gallerie des Belvedere zu Wien geben dafür den Beleg. Dies sind „der heilige Ignatius von Loyola den Teufel aus einem Besessnen austreibend" und „der heilige Xaver einen Todten erweckend." Besonders das erste muss zu jenen Meisterbildern des Rubens gerechnet werden, die den Vergleich des Meisters mit Shakespeare am besten rechtfertigen. Die dramatische Handlung, das Leben in den Massen und in jeder Einzelgestalt, die ergreifende Macht des Ausdrucks, die Kraft und Gluth der Farben sind unübertrefflich. Als ein diesem grossen Werke verwandtes Bild bezeichnet Waagen „den heiligen Rochus, der den ihm erscheinenden Heiland um Hülfe für die Pestkranken anfleht" in der Martinskirche zu Alost.*)

Es wird Niemand mehr bestreiten, dass die eigentlichen Meisterwerke des Rubens diejenigen sind, bei denen der Gegenstand an sich zu einer dramatischen Behandlung aufforderte. Und ein glücklicher Zufall hat es gefügt, dass die grösste Anzahl dieser Meisterschöpfungen auf einem Punkte, in der Pinakothek zu München vereinigt worden ist. Bei keinem zweiten Meister wüssten wir eine Vereinigung von Hauptwerken zu nennen, wie sie der „grosse Engelsturz", die Bilder des „jüngsten Gerichts", „die Vernichtung Sanheribs", „die Bekehrung des Paulus", „der Raub der Leucippiden", „Simson und Delila", und „die Amazonenschlacht" in der Münchner Pinakothek darbieten.

Allerdings wird bei den vielberühmten Bildern des „jüngsten Gerichts" derHauptnachdruck weit mehr auf die Licht- und Farbenwirkungen, auf die Stimmung gelegt werden müssen, als auf die allzunaturalistische Composition. Der „grosse Engelsturz" und das sogenannte kleine „jüngste Gericht" rufen, bei alledem, auch durch die Kühnheit der Gestalten einen mächtigen Eindruck hervor. Ausserordentlich gross und ergreifend, in seiner Weise ganz vollendet, zeigt sich das Bild „Sanherib und sein Heer vom Engel des Herrn geschlagen". Mit der gewaltigsten Energie schildert hier Rubens das Entsetzen der Kriegermas-

*) *Waagen*, Peter Paul Rubens. A. a. O. S. 231

sen, vor den von Blitzstrahlen umleuchteten Vernichtungsengeln. Zu verwirrten Knäueln zusammengeballt, zeigen sich die Gruppen der entsetzten, niederstürzenden Krieger, der hoch aufbäumenden Pferde; weder der König noch die Führer vermögen sich des Schreckens zu erwehren.

Während auf diesem Bilde die reisigen Schaaren vor dem Würgengel zusammenbrechen, zeigt „die Bekehrung des Paulus" den Apostel und dessen Begleiter vor der Lichterscheinung Christi auf den Boden geworfen, oder wild auseinanderstäubend. Wohl sind die Farben stark aufgetragen, doch die Darstellung erschöpft die Bedeutung des Moments und bringt den ausserordentlichsten Effect hervor. — „Der Raub der Leucippiden" weist keinen griechischen Formenadel, aber die lebendigste Bewegung, den sprechendsten Ausdruck bei den geraubten Mädchen wie bei ihren Entführern auf. „Simson und Delila" gehört zu den kräftigsten und vollendetsten Bildern, die jemals gemalt worden sind, das vergebliche Ringen des Helden, der sich eben aus den Armen seiner Buhlerin erhoben hat und von der Gewalt der Feinde umstrickt ist, die rohe Schadenfreude der letztern, die Verschmitztheit der Delila, lassen keinen Zweifel über den ganzen Vorgang, der in dem Moment der Katastrophe zusammengedrängt ist, Raum.

Das gröste unter den in München vereinigten Werken „die Amazonenschlacht" würde in der That ganz allein seinen Urheber unter die grösten Künstler aller Zeiten gestellt haben. Die dargestellte Kampfscene findet auf einer einbogigen Brücke über den Fluss Thermodon statt. Eine Amazone wird vom Pferde gerissen, eine andre von dem ihrigen geschleift; zwei andre stürzen kopfüber mit ihren Rossen in den Fluss und ein dritte durchbohrt noch sich umsehend im Herabsetzen von der Brücke mit der Lanze ihren Verfolger, wieder andere suchen sich schwimmend zu retten, und noch andere liegen getödtet und entkleidet am steil abfallenden Ufer; selbst die Pferde nehmen mit ihrem Gebiss thätigen Antheil am erbitterten Kampfe, der in einem Moment zusammengedrängt in aller Klarheit der Entscheidung und allem Feuer der aufs höchste gesteigerten Leidenschaft, an unseren Augen vorübergeführt wird."*)

Zu den hochdramatischen Bildern kann ferner „die Erweckung des

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. III. Theil. S. 85.

Lazarus" im königlichen Museum zu Berlin gerechnet werden, wo sich der Stoff und die Rubenssche Art der Darstellung in glücklichster Uebereinstimmung befinden. In noch höherem Grade, bei noch günstigerem Vorwurf, gilt dies von dem (im Museum zu Madrid befindlichen) Bilde „Moses bezeichnet dem von Schlangen gepeinigten Volke Israel die eherne Schlange als Rettungsmittel." — Hier muss auch der „Kreuzabnahme", des Mittelbildes zum Altarwerke im Dom von Antwerpen gedacht werden, welche etwa um 1620 vollendet wurde. In diesem grossen Meisterwerke ist „die Gruppe so einfach zusammengehalten, die Gestalten sind so kräftig und kühn, die Farben so voll und harmonisch, der Moment körperlicher Anstrengung sagt den Formen, die Rubens liebt, so sehr zu,"*) dass noch kein Beschauer sich dem mächtigsten Eindrucke zu entziehen vermocht hat. Die gewaltige Kraft, welche Rubens besass, zeigt sich in diesem Bilde bereits auf ihrem Höhenpunkte, während demselben andrerseits eine Liebe, Wärme und Sorgfalt der Ausführung zu Theil ward, die sich in späteren Werken mehr verliert. Die Vereinigung von höchster Energie und edlem Maass ist in wenigen grossen Kunstwerken so vollständig erreicht worden, als in der „Kreuzabnahme" des Rubens. — Die Gallerie zu Antwerpen weist unter andern Gemälden einen Christus am Kreuz" auf, in dem Momente, wo der Centurio Longin dem bereits Verschiednen mit der Lanze die Seite durchbohrt. „Am Fusse des Kreuzes stehen die Getreuen des Herrn, die Mutter, Magdalena und Johannes im tiefem Schmerze. Magdalena bewegt sich in heftigerem Gefühle, als könne sie die Verletzung des theuren Körpers nicht dulden, wolle den Stoss, den Longinus darnach führt, abwehren. Ausser zwei Kriegern zu Pferde sieht man nur wenige Soldaten und Zuschauer, und gerade durch diese Sparsamkeit wirken die Gruppen der mächtigen, in Zeichnung und Farben gleich kräftigen Gestalten um so entscheidender."**) Eine zweite „Kreuzabnahme", welche ursprünglich für die Familie Michielsons gemalt ward, befindet sich gegenwärtig gleichfalls in der Antwerpner Sammlung.

Nicht verschwiegen darf es bleiben, dass Rubens neben diesen herrlichen, unübertroffnen Arbeiten, von der dramatischen Kraft seines Pin-

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 220.
**) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 264.

sels, von der Freude an leidenschaftlich bewegter Handlung auch auf Abwege geführt ward. Als solche Abwege können allerdings die Gräuelscenen seines „bethlehemitischen Kindermords“ (in der Pinakothek zu München), das theatralische Auftreten der „heiligen Katharina“ (in der Jesuitenkirche zu Antwerpen), oder einzelne seiner „Bachanale“ (zu München, Wien) endlich die wollüstige Lebendigkeit seiner mehrfach wiederholten Bider „Susanna im Bade“ und „Lot mit seinen Töchtern“ (im Louvre zu Paris, zu Blenheim etc.) angesehen und bezeichnet werden. Nur soll man dabei nie vergessen, welche Meisterschaft, welche Gewalt des Ausdrucks und der Farbe auch in ihnen noch zu Tage tritt. Und dass zwar bei diesen und ähnlichen Werken nicht gilt, was Kugler von allen Schöpfungen des Meisters sagt, dass sie nämlich „auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit stünden“,*) dass aber selbst in der gemeinen Naturwahrheit sich mindestens die Kraft des Rubens zeigt.

Neben den historischen Bildern des Rubens stehen die mythologischen und allegorischen, welche bei ihm des verschiedensten Gepräges, auch von der verschiedensten Bedeutung sind. Als ein Meistergemälde dieser Art erscheint das „Fest der Venus“ (in der Gallerie des Belvedere zu Wien), eine Darstellung, auf der sich die volle Lust von Liebesgöttern und Bachanten um das Bild der Göttin in einem Hain bewegt. Die „drei Grazien“ in der Gallerie zu Blenheim gehören zu den erfreulichsten Werken des Meisters. „In jugendlicher Fülle und idealisch gekleidet, sitzen sie unter einem Fruchtbaum und sind ebenso reizend in ihren Bewegungen, als in der reichen Färbung.“**) Eine „Diana mit ihren Nymphen von der Jagd ausruhend“ (zu Madrid) wird in gleicher Weise gerühmt. Ebenso besitzt die Münchner Pinakothek wiederum einige ausgezeichnete mythologische und idyllische Darstellungen. Die „schlafenden Nymphen“ derselben werden noch übertroffen von den „sieben Kindern“, einer Gruppe, welche bemüht ist, einen schweren Fruchtkranz zu tragen und in einer Fülle und Heiterkeit der Farben strahlt, als lachten uns Lenz und Jugend aus diesem Bilde zugleich entgegen.

Freilich ereignete es sich leicht, dass Rubens auch solche Aufgaben

*) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 854.
**) *Passavant*, Kunstreise durch England und Belgien. S. 176.

in derb naturalistischer Weise erfasste. Das „Urtheil des Paris" in der Dresdner Gallerie giebt einen hinreichenden Maassstab für eine ganze Reihe ähnlicher Bilder ab. „Rubens hat die Aufgabe mit gutem Humor gelöst: alle drei Göttinnen sind derbe Bäuerinnen, aber keine der schönsten. Frau Juno, zwar die Rüstigste, aber nicht die Jüngste unter den Bewerberinnen, ziert sich noch ein wenig und will den Sammetpelz nicht völlig ablegen, da sie ihres Sieges nicht ganz gewiss ist, allein Hermes befiehlt keine Umstände zu machen. Venus, ihrer Vorzüge sich bewusst, hat die Kleider abgeworfen und Minerva scheint darum resignirt zu sein. Paris ist noch sehr unentschlossen, denn eigentlich gefallen sie ihm wohl alle, und wer weiss, was geschehen würde, wenn nicht ein so kluger Rathgeber wie Hermes zur Seite wäre."*) Mit der Auffassung und Ausführung dieses Bildes treffen viele ähnliche in Berlin, München, im Louvre zu Paris, in den englischen Sammlungen der Grosvenorgallerie, der Gallerie zu Blenheim u. s. w. zusammen.

Derselbe flamändische Naturalismus, welcher selbst auf widerstrebende Stoffe übertragen wurde, spricht sich lebenskräftig energisch in den zahlreichen Genrebildern des Rubens aus. Mit lebendiger Treue und höchster Ungebundenheit schilderte der Meister das Volksleben, das ihn umgab. Als Hauptwerk dieser Richtung, kennzeichnend für alle ähnlichen Schöpfungen, die an vielen Orten zerstreut sind, dürfen wir die berühmte „Kirmess" im Louvre zu Paris betrachten. Dieselbe zeigt „eine ausgelassene Gesellschaft von mindestens siebzig Personen vor einer Dorfschenke. Viele tanzen einen wüthenden Ringelreihen, andere trinken und jubeln, andere liebkosen. Vorn Mütter mit Säuglingen. Die derbsinnlichste Gluth, die leidenschaftlichste Bewegung herrscht in dieser herculischen Bauernwelt, so dass alle andern Bilder dieser Art dagegen lahm und zahm erscheinen. Die höchst geistreiche Behandlung, die Sättigung und Wärme der leuchtenden Farbe stehen mit der Erfindung auf gleicher Höhe, selbst der landschaftliche Hintergrund ist sehr vorzüglich."**) Die Pinakothek zu München besitzt auch von diesen Werken des Rubens ein Musterexemplar: „Soldaten vor einer Schenke, Bettler und Bauern misshandelnd." —

*) *Quandt*, die Gemäldesäle des königlichen Museums zu Dresden. 2. Aufl. S. 125.
**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler zu Paris. S. 565.

Rubens fleissige und stete Beobachtung der Thierwelt kam zur dramatischen Verwerthung in seinen grossen herrlichen Jagdbildern. Die Dresdener Gallerie bewahrt zwei der ausgezeichnetsten derselben, die gewaltige und lebendige „Löwenjagd", (zu der ein Seitenstück in der Münchner Pinakothek befindlich,) und die grosse „Eberjagd". Eine „Wolfsjagd" (im Besitz des Lord Ashburton in London) gab einen dritten Vorwurf, der indess nicht so häufig wiederholt scheint, als die „Löwen"- oder „Schweinsjagd". Sandrart erzählt selbst von einer „Jagd wider monströse Crocodille". *) Die Thierbilder, welche Rubens sonst gemalt hat, mögen gleichsam als Studien zu diesen Werken gegolten haben, doch sind einzelne z. B. „die Tigerin mit Jungen" im Belvedere zu Wien, sowie die „säugende Tigerin" in der Gallerie zu Dresden ganz vollendet.

Auch als Landschaftsmaler suchte Rubens die Natur am liebsten im Zustand der Bewegung. Er stellte gern Gewitter, Stürme und den Kampf der Elemente dar, indessen giebt es auch Landschaften von ihm, die sich durch majestätische Ruhe auszeichnen. —

Dass der Meister auf allen Gebieten es nicht minder auf dem des Portraits ist, versteht sich natürlich ganz von selbst. Von seinen frühesten bis zu seinen spätesten Tagen hat er herrliche Portraits, theils nach dem Leben, theils nach minder vorzüglichen Bildern gemalt. Zu den letztern gehört jenes in Warwikcastle gezeigte Portrait des „Ignatius von Loyola", das Passavant als ausserordentlich lebendig und gross im Charakter rühmt. **) Ferner die Portraits des „Thomas Morus" und „König Philipps II." im Museum zu Madrid. — Von den ersteren besitzt fast jede bedeutende Gallerie eines oder mehrere. In der Gallerie Pitti zu Florenz befindet sich Rubens eignes Bildniss, sowie das unter dem Namen der „vier Philosophen" bekannte Bild, welches Justus Lipsius, Hugo Grotius, Rubens selbst und seinen Bruder vereint darstellt. Unter den Portraits in der Pinakothek zu München zeichnet sich dasjenige des Dr. von Thulden durch Auffassung, Zeichnung und herrliches Colorit gleichmässig aus. In der Dresdner Gallerie bewundern wir „Rubens Söhne," in der Sammlung der Akademie von Antwerpen das Portrait eines Bürgermeisters dieser Stadt. Von seinen zahlreichen Bildnissen fürstlicher Per-

*) *Sandrart*, Teutsche Akademie. S. 293.

**) *Passavant*, Kunstreise durch England und Belgien. S. 219.

sonen bewahrt die Gallerie des Belvedere zu Wien diejenigen des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella, die Gallerie des Louvre zu Paris das der „Elisabeth von Bourbon, Gemahlin Philipps IV.“, das Museum zu Madrid dasjenige der „Maria von Medici“ und des „Don Fernando d'Austria“.

Wir sind mit Aufzählung eines guten Theiles dieser Werke der Zeit von Rubens Leben, welche schon geschildert ward, beträchtlich voraufgeeilt. Wir müssen auch wieder der persönlichen Existenz des Malers gedenken, die zwar zu einem grössern Theile, als man vielfach annimmt, aber doch keineswegs ganz in seiner Kunst aufging. Länger als ein Jahrzehnt währte das glückliche Leben, welches Rubens seit seiner Verheirathung und Niederlassung zu Antwerpen führte, ohne jede Störung fort. Der Wohlstand des Künstlers vermehrte sich zusehends, bereits war er im Stande grosse Summen auf seine Liebhabereien zu verwenden, wie er denn im Jahre 1618 die Alterthumssammlung des Sir Dudley Carleton an sich brachte und sie mit eignen auf 6000 Gulden Werths veranschlagten Bildern und 2000 Gulden baar bezahlte. *) Er hatte in seiner Kunst eine Reichthumsquelle gefunden, die ihn späterhin einem englischen Alchimisten Brendel auf dessen Vorschläge zum Goldkochen erwiedern liess, dass er dén Stein der Weisen in seiner Palette und seinem Pinsel schon entdeckt habe. **)

Aber, was dem Künstler höher stehen muss, nicht nur sein Wohlstand, auch sein Ruhm war im beständigen Wachsen. In ganz Europa besass Rubens eine Geltung, wie kaum ein zweiter Künstler neben ihm. Von allen Seiten wurden seine Werke begehrt, und obschon er unablässig und im ausgedehntesten Maasstab schuf und arbeitete, war er bereits nicht mehr im Stande, den an ihn gelangenden Wünschen zu entsprechen. Im Jahre 1620 erging ein Ruf aus Paris an ihn. Maria von Medici, die Wittwe Heinrichs IV., die Mutter Ludwigs XIII., wünschte im Palaste Luxemburg die merkwürdigsten Begebenheiten ihres eignen vielbewegten Lebens darstellen zu lassen. Selbst in Paris war man der Meinung, dass kein französischer Künstler im Stande sei, den grossen niederländischen Maler zu erreichen und berief daher diesen. Rubens

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 143 f.

**) *Descamps*, Vie des peintres flamands I. Theil. S. 178.

zögerte nicht den ehrenreichen Ruf anzunehmen und reiste noch in demselben Jahre nach Paris. Er ward am französischen Hofe glänzend aufgenommen, und ging sofort ans Werk. Das Ganze sollte aus einundzwanzig Compositionen bestehen. Rubens malte die Skizzen zu denselben während seines Aufenthalts zu Paris. Er bedingte zum voraus, dass er die eigentlichen Bilder in Antwerpen ausführen könne und war entschlossen, bei dieser Arbeit seine Schüler einen noch grössern Antheil als gewöhnlich nehmen zu lassen. Die Bilder zur Geschichte der Maria von Medici wurden fünf Jahre später vollendet und Rubens kam im Frühling 1625 abermals nach Paris, um ihre Aufstellung zu leiten. Sie sind bekanntlich diejenigen, in denen der Künstler am stärksten vom unreinen Geschmack seiner Zeit beeinflusst worden ist. Er hatte nicht die Kühnheit das hergebrachte allegorische Pathos aufzugeben und die historischen Scenen in einfacher Wahrheit darzustellen, sondern liess zwischen die Menschen, die Hofleute und Krieger des siebzehnten Jahrhunderts den ganzen Olymp treten. Die Bilder (gegenwärtig im Louvre), an denen übrigens wie gesagt die starke Mitwirkung seiner Schüler unverkennbar ist, stellen die wichtigsten Momente aus dem Leben der Königin, von ihrer Geburt und Erziehung bis zu ihrer Heirath und Krönung, ihrer Regentschaft und den stürmischen Tagen derselben, dazwischen grosse Feierlichkeiten wie den Austausch Elisabeths von Bourbon gegen Anna von Oestreich und die Majorennitätserklärung Ludwigs XIII. dar. Die Parzen, Jupiter und Juno, Venus und Hymen, Mars und Pallas, die Zeit und Wahrheit wurden für die französische Hofgeschichte in zum Theil sehr überflüssiger Weise in Bewegung gesetzt.

Rubens kam während seiner ferneren Künstlerthätigkeit noch mehrfach in den Fall, ähnliche sonstige Allegorieen malen zu müssen. Wie hoch er stand, sobald er ohne mythologische und pedantische Hinzufügungen reine Geschichte malte, beweisen neben anderen Werken am besten die Bilder zur Geschichte des Consuls Decius Mus (in der fürstlich Lichtensteinschen Gallerie zu Wien), ferner die Skizzen zur Geschichte des Constantin, der Raub der Sabinerinnen und ähnliche Werke.

Aber Paris und der französische Hof waren im Jahre 1625 über alle Maassen von den Bildern zur Geschichte der Königin Wittwe entzückt. Trotzdem scheint die Bezahlung für den Künstler ziemlich verzögert worden zu sein. Daneben wirkten noch andere Umstände zusammen,

ihm den französischen Hof zu verleiden. Wenigstens schrieb Rubens in einem vielangefochtnen Briefe an Herrn von Peiresc, dass er desselben überdrüssig sei. Nichtsdestoweniger empfing er vor seiner Abreise Aufträge zu einer neuen Bilderfolge, welche die Geschichte Heinrichs IV. darstellen sollte. Rubens begann dieselben wirklich, die im Jahr 1630 erfolgte Verbannung der Königin Maria aus Frankreich verhinderte späterhin die Ausführung. Die Gallerie der Ufficien in Florenz besitzt zwei zu dieser Folge bestimmt gewesene Bilder, „die Schlacht von Ivry“ und den „Einzug Heinrichs IV. in Paris“ darstellend.

Anfang Juni 1625 kehrte Rubens vom französischen Hofe nach Antwerpen zurück. Aber das Jahr war bestimmt ein vielbewegtes zu bleiben. Im selben Monat noch empfing der Künstler in seinem Hause den Besuch der Erzherzogin Isabella, die in Begleitung des Marchese Spinola, des grossen spanischen Feldherrn in den Niederlanden, von der Belagerung von Breda kam. Erzherzog Albert, der fürstliche Gönner des Rubens, war bereits 1621 gestorben. Er hatte die Augen in einem Augenblick geschlossen, wo die kurze Waffenruhe, die zwischen dem spanischen Theil der Niederlande und der Republik der vereinigten Provinzen geherrscht hatte, wieder zu Ende ging und die Flammen des dreissigjährigen Krieges auch nach den Niederlanden herüberschlugen. Der Erzherzog nannte auf seinem Todbette seiner zurückbleibenden Gemahlin unter andern getreuen talentvollen Dienern auch den grossen Maler von Antwerpen. Ihn solle sie in den Angelegenheiten der Welt, des Staates, in denen er wohl zu Hause und für die er befähigt sei, hören und verwenden. Isabella hatte die Worte ihres sterbenden Gemahls wohl beachtet, und wenn Rubens schon immer ein Günstling am Hofe zu Brüssel gewesen war, so stand er jetzt in einem Ansehen, welches das vieler Adelshäuser überragte und leider auch Groll und Neid wachrief. — Die Erzherzogin begann nicht nur seinen Rath in wichtigen Angelegenheiten einzuholen, sondern den weltgewandten und vielerfahrenen Künstler auch in diplomatischen Aufträgen zu verwenden. Sie sendete ihn unmittelbar nach diesem Besuche nach Deutschland, vermuthlich nach Cöln, empfing ihn dann zu Dünkirchen und veranlasste ihn dem Hofe nach Brüssel zu folgen, wo Rubens im September bereits erwartete den Winter über bleiben zu müssen, und wo er in der That im Februar 1626 noch verweilte.

Der politische Horizont war sehr trüb. Dem Kriege zwischen Spanien und den vereinigten Provinzen gesellte sich noch ein Krieg mit England hinzu. Die Lage der spanischen Niederlande blieb unter diesen Umständen eine ziemlich schwierige. Die spanische Armee zeigte sich wie immer brutal und bedrückend, bei einem Theil des niederländischen Adels tauchte der Gedanke einer Losreissung wieder auf. Rubens empfand als Patriot die Uebelstände des Krieges auf das Schmerzlichste. Er war schon 1624 bereit gewesen über einen Waffenstilland mit den Holländern zu unterhandeln. Aber damals und jetzt traten Hofkabalen hemmend in den Weg.

Zu diesem übeln Stand der heimischen Angelegenheiten gesellte sich ein schweres häusliches Unglück. Rubens verlor seine Gattin Isabella im Frühjahr 1626. Im herben Schmerze über diesen Verlust schrieb Rubens an Pierre Dupuy in Paris, welcher ihn auf die Macht der Zeit hinwies: „ich vermesse mich nicht jemals zu einer stoischen Unerschütterlichkeit zu gelangen. Ich habe eine vortreffliche Gefährtin verloren, die man mit Recht lieben durfte, ja vielmehr lieben musste, indem sie frei von den gewöhnlichen Fehlern ihres Geschlechtes war. Ohne Grämlichkeit und weibische Schwäche, war sie durchaus gut und tugendhaft und sowohl während ihres Lebens geliebt, als auch nach ihrem Tode wegen ihrer Tugenden von Allen betrauert. Ich finde es sehr schwer bei dem Andenken einer Person, die ich, so lange ich lebe, zu achten und zu verehren habe, nicht zugleich auch den Schmerz des Verlustes zu empfinden.“*)

Seinen Schmerz einigermaassen zu vergessen und zu zerstreuen, unternahm Rubens eine Reise nach Holland. Er besuchte mehrere holländische Maler, untern andere Bloemart, Poelenberg und Gerard Honthorst zu Utrecht. Unter den Schülern des letztern befand sich damals auch ein junger Deutscher, Joachim von Sandrart, der mit seiner „Teutschen Akademie“ der Vasari des Nordens und einer der frühesten Biographen des grossen Meisters zu werden, bestimmt war. Sandrart begleitete Rubens nach Brabant zurück und fand Gelegenheit zu bemerken, dass Rubens „gleich wie er in seiner Kunst vortrefflich gewesen, also auch in allen andern Tugenden vollkommen gefunden ward.“ —

Die folgenden Jahre musste Rubens überwiegend mehr der Politik,

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 166.

als der Kunst widmen, obschon es für immer bewundrungswürdig bleiben wird, wie er immer noch verstanden den Staatsmann und den Maler in sich zu vereinigen. Am Ende des Jahres 1626 war Rubens wieder in Paris, indessen wie es scheint mehr in seinen eigenen künstlerischen, als in den Angelegenheiten der Infantin Isabella. Im Frühjahr 1627 begab er sich abermals an den Hof nach Brüssel. Ein Waffenstillstand und Friede, wenigstens mit England, wurde abermals in Aussicht genommen. Rubens sah sich mit einer diese Frage behandelnden Correspondenz betraut, die zwischen ihm und Sir Balthasar Gerbier, dem Agenten König Karls I. von England im Haag, geführt wurde. Sie endete zwar mit einer persönlichen Zusammenkunft Beider in Delft, aber mit keiner günstigen Entscheidung. Das Jahr verstrich. — Das nächste brachte die Zurückberufung des Marchese Spinola nach Spanien. Rubens war mit diesem Feldherrn befreundet gewesen, und hatte ihn in jeder Weise schätzen lernen. Nach seiner Abreise steigerten sich die Verlegenheiten der Erzherzogin und der niederländischen Regierung. Die Truppen trieben das Volk fast zur Verzweiflung, das ganze Land war aufs äusserste erschöpft, der Krieg in jeder Weise peinigend und drückend. Als gegen den Schluss des Jahres die Holländer auch noch die grosse spanisch-amerikanische Silberflotte, auf deren Schätze gerechnet war, erbeuteten, hatte das öffentliche Unglück das äusserste Maass erreicht.

Rubens war bereits wieder für sein Vaterland thätig. Im Beginn des Jahres 1628 hatte man ihm eine kurze Rast in seinem Haus und seinem Atelier zu Antwerpen vergönnt. Er mochte einige Monate mit Gewaerts über Marcus Aurelius sprechen und mit Peiresc über die aldobrandinische Hochzeit correspondiren. Er mochte wieder einige jener genialen Skizzen hinwerfen, nach denen dann seine Schüler Gemälde ausführten. Aber dann nahm ihn der Staat aufs neue in Anspruch und bald wurde Rubens an den spanischen Hof gesendet. Er sollte sowohl die Noth der Provinzen darstellen, als den vor allem nothwendigen Frieden mit England anbahnen.*)

Rubens erschien nach zwei Jahrzehnten jetzt zum zweitenmale am glänzenden Hofe von Madrid, freilich mit unendlich viel wichtigeren

*) *Klose*, Rubens im Wirkungskreise des Staatsmanns. Raumer historisches Taschenbuch. 1856.

Aufträgen, als den Geschenken eines Herzogs von Mantua. Er fand jetzt König Philipp IV. an der Spitze und den Grafen von Olivarez am Ruder der spanischen Regierung. Er trat in ein glänzendes üppiges prunkendes Hofleben, welches mit den Zuständen, die er zu schildern kam, wundersam contrastirte. Seine Aufnahme war eine glänzende, mittelst seiner Kunst und persönlichen Liebenswürdigkeit, gewann er sowohl den König, als den allmächtigen Minister für sich. Er verstand, sich mit den Edelleuten und den Künstlern des Hofes in das beste Einvernehmen zu setzen. Er befreundete sich aufrichtig mit dem jungen hochbegabten und liebenswürdigen Velasquez. Aber während er in dessen Geleit die Kunstschätze des Königs ansah, für Gevaerts nach Manuscripten in den Bibliotheken forschte, die Aufträge Philipps IV. und die des Olivares entgegennahm, bei Ceremonieen und grossen Festen durch seine unnachahmliche Würde glänzte, blieb er in schweren Sorgen um den guten Erfolg seiner Sendung. Denn obwohl er die Erschöpfung des Staatsvermögens, den Uebermuth und die Bedrückungen, welche das Land von den spanischen Truppen erduldete, schilderte, obwohl er heilsame Rathschläge direkt aussprach, so blieb doch zunächst alles vergebens.

Rubens Aufenthalt in Madrid hatte sonach künstlerische und persönliche, aber wie es schien keine politischen Resultate. Im Auftrage des Grafen Olivares entwarf er für das Kloster zu Loeches eine Anzahl von Bildern. — Diese Gemälde von Loeches sind gegenwärtig zerstreut „der Prophet Elias vom Engel in der Wüste getränkt" und „der Triumph der christlichen Religion" befinden sich im Louvre zu Paris, „die Mannasammlung", „Abraham und Melchisedek", „die vier Evangelisten" und eine „Procession von Kirchenvätern" in der Grosvenorgallerie zu London. Nach Waagens Erachten sind nur die Skizzen zu diesen grossen Bildern von Rubens, und hat er an ihnen selbst „wenig oder nichts gethan."*) — Aber er führte ausserdem mehrere seiner meisterhaftesten Portraits aus, und entzückte den Herrscher durch seine Kunst, wie durch seine Unterhaltung. Er ward daher unter allen Zeichen der königlichen Gunst entlassen und zum Secretair des spanischen Geheimrathes ernannt. —

Auch wendete sich fast im selben Augenblicke, in dem Rubens von

en, Kunstwerke und Künstler in England. II. Theil. S. 115.

*) *Waag*

Spanien nach den Niederlanden zurückkam, die politische Situation. Anfang Mai 1629 war der Künstler am Hofe zu Brüssel erschienen, hatte sich nur wenige Tage in seinem Hause zu Antwerpen aufgehalten. Am 27. Mai schiffte er sich bereits wieder zu Dünkirchen ein, diesmal nach England, um den Frieden endlich und wirklich zu unterhandeln.

Rubens trat unter verhältnissmässig günstigen Umständen am Hofe König Karls I. auf. Der Günstling des Königs, der Herzog von Buckingham, welcher den Krieg angezettelt, war im Jahre vorher ermordet worden. Karl hatte eben wieder ein Parlament aufgelöst, und begann jenes willkürliche Herrscherregiment, das ihm eines Tages so bittre Früchte tragen und ihn schliesslich auf das Blutgerüst führen sollte. Da die Einführung des absoluten Königthums in England beabsichtigt wurde, so bedurfte Karl des äusseren Friedens. Und die Person des Unterhändlers konnte nicht glücklicher gewählt sein. König Karl, das Muster der äussern Ritterlichkeit und Bildung, ein feiner Kenner und Verehrer der Kunst, hiess den grossen niederländischen Maler an seinem Hofe bestens willkommen. Und Rubens wusste mit ausgezeichnetem Geschick auf seinen Zweck hinzuarbeiten. Indem er sich dem Könige als Künstler empfahl, gedachte er dennoch seiner Aufträge. Er malte eines seiner trefflichsten Bilder „der Friede, die Schrecken des Krieges verscheuchend", das er Karl I. überreichte und damit zu gleicher Zeit zum Herzen und zum Kunstsinn des Königs zu sprechen versuchte. Er erwies sich in allen Angelegenheiten, die den Maler angingen, ausserordentlich willfährig und übernahm den Auftrag für den Bankettsaal von Whitehall, König Jacob I. in einem ähnlichen Bildercyclus zu verherrlichen, wie früher Maria von Medici. Er malte ferner im Auftrage des Königs einen „heiligen Georg", sowie ein Familienbild „Sir Balthasar Gerbier nebst seiner Frau und neun Kindern darstellend," (gegenwärtig im Kensingtonpalast) welches „eines der grössten und schönsten Bilder dieser Art ist."*) Für den Grafen Arundel führte er eine „Himmelfahrt Mariä" aus.

Die persönlichen Eindrücke, welche Rubens in England und am englischen Hof empfing, waren ausserordentlich günstige. Er sagte selbst, dass er Ersatz für die Mühseligkeiten seiner Reise in der blossen Freude an den schönen Schauspielen finde, die ihm dieselbe vorführe.

*) *Passavant*, Kunstreise durch England und Belgien. S. 48.

„Es scheint mir,“ fügte er hinzu, „diese Insel ein Schauplatz, würdig der Wissbegierde eines jeden Mannes von Bildung, und zwar nicht bloss wegen der Anmuth des Landes und der Schönheit des Volkes, oder wegen des Glanzes und der Pracht des äussern Lebens, welches mir wie das eines reichen und in den Genüssen des tiefsten Friedens schwelgenden Volkes auf das Höchste gesteigert erscheint, sondern überdies wegen der unglaublichen Menge ausgezeichneter Malereien, Statuen und antiken Inschriften, die sich an diesem Hofe befinden.“ Während dem Kunstsinn des Meisters hohe Befriedigung geboten wurde, liess es König Karl I. auch nicht an persönlichen Ehren fehlen. Februar 1630 wurde Rubens im Palast von Whitehall feierlich zum Ritter geschlagen. Bei diesen Genüssen und Ehren sah er die Sturmvögel zum grossen Bürgerkrieg nicht, die schon über Altenglands Boden flogen. Denn seine eigne Friedensmission erfreute sich gedeihlichen Fortgangs. Es gelang ihm mit der englischen Regierung auf Grundlagen abzuschliessen, die für Spanien und die spanischen Niederlande sehr vortheilhaft waren. Nach Feststellung der Vertragspunkte verabschiedete sich Rubens von König Karl. Er empfing nebst andern reichen Geschenken eine goldne Kette mit dem Bilde des Königs und hinterliess am englischen Hofe zahlreiche Freunde, die er in den kurzen Monaten seines Aufenthalts gewonnen hatte.

In Madrid, wohin er sich begab, um von seinem Friedenswerke Rechenschaft abzulegen, ward er freudig und ehrend empfangen. Auch hier vom Könige reich beschenkt, mit Ehren, Würden, Versprechungen förmlich beladen, brach er endlich nach der Heimath auf, wo ihn die Dankbarkeit der Erzherzogin, ihres Hofes und, was mehr war, seines Vaterlandes erwartete.

In holderer Gestalt freilich konnte ihn keine Dankbarkeit begrüssen, als es in Antwerpen Helena Forman, die sechszehnjährige blonde Schöne that, welche der Künstler zu seiner zweiten Frau erkoren hatte. Die Unruhe der letzten Jahre mochte in ihm den Wunsch seines Hauses von neuem froh zu werden, lebhaft angeregt haben. In voller Frische der Männlichkeit, im heitersten Sonnenschein des Glücks schloss Rubens diese zweite Verbindung. Und sonnig, von Leben und frischer Jugend fast übermüthig strahlend, lächelt uns seine Helena mit ihren lebensfrischen Augen, ihren goldnen Flechten und schwellenden Lippen an,

wie er uns dieselbe (in den Bildern zu München und Dresden, im Louvre zu Paris und in der Gallerie von Blenheim) gemalt hat. — Die Stadt Antwerpen gab ihrem grossen Mitbürger bei seiner zweiten Vermählung ein glänzendes Fest, dessen Pracht und bunte Lebendigkeit zweihundert Jahre später von den Künstlern Münchens im Spiel noch einmal ins Leben gerufen ward. Wohl dürfen wir die ersten Jahre der Ehe mit Helena Forman zu den glückreichsten zählen, die der Künstler genossen hat. Ein treuer Spiegel des frischen übermüthigen Geistes, der ihn damals belebte, ist sein berühmtes Bild „der Liebesgarten", von dem, neben dem Original in der Dresdner Gallerie, mehrfache Wiederholungen vorhanden sind. Der „Liebesgarten" ist in Wahrheit das schalkhaft heiterste Bild eines üppigen vornehm prächtigen Daseins. Man geht auf breiten Stufen herunter in einen Garten, an der Säule giesst ein Springbrunnen seine Strahlen, weiterhin streift der Blick an Rosen- und Orangengebüsch in die feuchten Dämmerungen einer geheimnissvollen Höhle, in welche man jedoch nur durch das herkömmliche schwerfällige Rococcoportal von der offnen Gartenseite her eingehen kann. Vor dem Portal liegt der Vorhof des Ehestandes die Liebschaft. Da stehen, sitzen und liegen in den anmuthigsten Gruppen durcheinander die fleischblühenden Jungfrauen und Frauen der Niederlande. Wir sehen zwei Abtheilungen, die erstre bei dem Eingang in den Garten, die andere vor dem Portal zum Ehestande. Der erstern ist von den umherschwärmenden Amoretten der Krieg erklärt. Je näher ein schönes Kind dem Eingange der Höhle des Ehestandes sitzt, desto gefährdeter ist es. Die zweite Abtheilung, nahe am Eingang zur kühlen Ehestandsgrotte, besteht aus zwei verlobten Pärchen. Das eine ist in das Gras und selig in sich selbst zusammengesunken, ein zweites — Rubens mit seiner schönen Helena — beschliesst die Gruppe. Der Amor mit Nachtfalterflügeln drängt sie zum Niederlagern."*)

Glanz, Glück, Liebe und Kunst umgaben Rubens in seiner prächtigen Künstlerheimath zu Antwerpen. Aber wie befriedigt er auch an der Seite seiner jungen Gattin verweilen, wie fleissig er im Kreise seiner Schüler künstlerisch schaffen mochte, die Sorge um die öffentlichen Angelegenheiten verliess ihn nicht. Und trotz des Friedens mit England

*) *Mosen*, die Dresdner Gemäldegallerie. S. 81.

standen dieselben noch traurig genug. Denn der Krieg zwischen der spanischen Monarchie und holländischen Republik wüthete fort und traf vor allem und am härtesten die spanischen Niederlande Begierig ergriff daher Rubens jede Möglichkeit, jede Aussicht des Friedens, freudig übernahm er alle diplomatischen Geschäfte, die auch nur entfernt darauf hinzielten. Leider brachten ihm seine Bemühungen zuletzt wenig Dank. Als treuer Anhänger der Erzherzogin Isabella kam er mit jener niederländischen Adelsfraction, die auch auf den Frieden, aber im selbstsüchtigen Interesse hinarbeitete, in Conflict. Und als er 1633 bereits nach dem Haag unterwegs war, um dort die Verhandlungen aufzunehmen, bewirkten die ihm missgünstigen Edelleute seine Zurückberufung. Ja einer unter denselben, der Herzog von Arschot, begnügte sich nicht damit, sondern schrieb an Rubens einen frech hochmüthigen Brief, der natürlich die Ehre des edeln Künstlers nicht schmälern und der Nachwelt lediglich als ein Document hochadliger Brutalität und Beschränktheit erscheinen konnte.*)

Der Tod der Erzherzogin Isabella, welcher in eben diesem Jahre 1633 erfolgte, befreite Rubens von weiteren Aufträgen in den Staatsangelegenheiten. Freilich konnte er ihn aber nicht von der Betrübniss um die geliebte Heimath befreien. Denn der Krieg hatte eben seinen Fortgang, und als Statthalter des Königs von Spanien erschien der Cardinal-Infant Don Ferdinand in den Niederlanden. Derselbe hielt einen glänzenden Einzug in Antwerpen. Bei dieser Gelegenheit wurde Rubens vom Magistrat der Stadt dringend um die Beihülfe seines künstlerischen Talentes gebeten. Er entwarf demnach die Triumphbögen, auf denen allegorische Darstellungen zur Verherrlichung des neuen Statthalters dienten. Im folgenden Jahre erschienen seine Zeichnungen in dreiundvierzig Blättern und mit einem begleitenden Texte seines langjährigen Freundes Gevaerts.

Rubens lebte von dieser Zeit an grösstentheils zu Antwerpen und wechselte seinen Aufenthalt zwischen dem schönen Hause, das er zu Anfang seiner Niederlassung erbaut hatte, und seinem Landsitze Steen, von dem aus manche Briefe aus der letzten Periode seines Lebens datirt sind. Seine äussere Existenz bewegte sich in jener Weise weiter, die wir schon

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 194.

einmal geschildert haben. Sein Haus war der Mittelpunkt des geistigen Lebens von Antwerpen, sein Atelier noch immer der Sammelplatz zahlreicher junger Künstler. Schüler, die auf den verschiedensten Gebieten der Malerei ein Bruchtheilchen seines glänzenden Ruhms zu erwerben hofften, gingen ab und zu. Dabei blieb der Künstler derselbe grossherzige, edle, von keinem Neid auch nur berührte, den Kunstgenossen stets hülfreiche Charakter. Er verhielt sich gegen jede Begabung anerkennend und übte zu gleicher Zeit die mildeste Gerechtigkeit und die ausgedehnteste Gastfreundschaft für seine Kunstgenossen. Nicht nur seine Schüler und persönlichen Freunde hatten Ursache ihn zu rühmen. Seine Theilnahme war eine unerschöpfliche, selbst der wildgeniale Schenkenmaler Adrian Brouwer fand eine Zeitlang Zuflucht bei Rubens und gewiss lag es nicht an diesem, wenn Brouwer später dennoch zu Grunde ging.

Seit ihn die Diplomatie seiner Staffl̈ei und den zahlreichen begonnenen künstlerischen Arbeiten nicht mehr entzog, wurde er wiederum mit grösseren und kleineren Aufträgen überhäuft, bestürmt und bedrängt. — Je mehr es sich unmöglich zeigte allen Anforderungen zu genügen, um so mehr nahm er auch zu jenem schon mehrfach angedeuteten Hülfsmittel seine Zuflucht, die Arbeit zu skizziren, die Ausführung höchstens noch zu übergehen. Bei vielen Bildern scheint er auch das letzte nicht gethan zu haben, wie zum Beispiel ein Vergleich der in der Dresdner Gallerie befindlichen Skizze zum „jüngsten Gericht“ mit dem in der Pinakothek zu München befindlichen Bilde erweist. „Allerdings mussten Bilder, auf welchen Männer wie van Dyck, Soutmann, van Hoek, Diepenbeck, van Tulden die Figuren, Wildens oder van Uden das Landschaftliche, Snyders die Thier- und anderen Beiwerke ausgeführt hatten, meist sehr vortrefflich ausfallen, niemals aber konnten sie den Geist und die Gleichförmigkeit des Gusses erhalten, als die Bilder, welche Rubens selbst und allein gemalt hatte.“ *)

Zu den Werken aus der letzten Periode des Meisters, an denen er unzweifelhaft den grösseren Theil selbst gemalt hat, gehört vor allem die berühmte, vielbesprochne und vielbestrittne „Kreuzigung Petri“ in der Peterskirche zu Köln. Rubens begann die Arbeit an diesem Bilde im Jahre 1637, zur Aufstellung gelangte es erst nach seinem Tode 1642.

*) *Waagen*, Peter Paul Rubens. A. a. O. S. 213.

Mit diesem Bilde, das übrigens durch eine ausserordentliche Kraft und Vollendung der Farben ausgezeichnet ist, schloss sich Rubens an die Henkerscenenmaler des italienischen Naturalismus an. Denn so gewaltig und lebendig auch der Ausdruck ist, so widerwärtig wirkt die dargestellte Scene selbst. Indem man das Gebrüll des Gemarterten zu vernehmen glaubt und die rohe Lust seiner Henker sieht, bildet der Engel mit der Siegespalme eine sehr unzulängliche und unwirksame Versöhnung. —

Dass aber der Meister, wo er wirklich ergriffen, innerlich erwärmt und vom Gegenstand begeistert war, auch in seinen spätesten Tagen Herrliches zu schaffen vermochte, wird durch jenes Bild belegt, das er im Jahre 1638 malte und welches unter dem Namen der „Allegorie des Krieges" die Gallerie Pitti zu Florenz ziert. Burckhardt rechnet dasselbe zu den „reifsten und herrlichsten Werken" des grossen Malers, „wo Farben, Formen und Moment untrennbar als eins empfunden sind."*) Rubens selbst beschrieb seine Ausführung in einem Briefe an Justus Sustermanns.**) „Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwerte den Völkern ein grosses Unheil drohend, einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich von ihren Liebesgöttern und Amoren begleitet, vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Auf der andern Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, hergezogen. Dabei Ungeheuer, welche die Pest und die Hungersnoth, die untrennbaren Genossen des Kriegs bedeuten." — Weiterhin fügte der Meister hinzu: „jene schmerzerfüllte Frau im schwarzen Gewande und mit zerrissenem Schleier, aller Juwelen beraubt, ist das unglückliche Europa, welches schon so viele Jahre lang Raub, Schmach und Elend erleidet, von denen der Einzelne so schmerzlich berührt wird, dass es nicht nöthig ist, dies näher anzugeben."

Wohl hatte Rubens Ursache in dieser Weise zu sprechen und zu malen. Wüthete und verheerte doch der dreissigjährige Krieg bereits seit zwanzig Jahren Deutschland und die Niederlande! In solcher Zeit allein konnte ein solches Bild gemalt und selbst eine Allegorie durch die volle Gluth der Empfindung belebt und vergeistigt werden.

*) *Burckhardt*, Cicerone. S. 1020.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 205.

Seit dem Jahre 1635 erfreute sich der Meister nicht mehr jener vollen und festen Gesundheit, welche ihn sein Leben hindurch begleitet hatte. Häufige Gichtanfälle zwangen ihn den Kreis seiner Arbeit und Erholung, seiner Correspondenz und seines Verkehrs enger zu ziehen. Aber er blieb geistig frisch, unermüdet bestrebt, wohlwollend und theilnehmend wie er je gewesen, selbst lebensheiter, wenn die Veranlassung sich bot. Es kann kaum etwas Rührenderes geben als den Brief, in dem er wenige Wochen vor seinem Tode seinem Schüler Lucas Faidherbe schrieb, um demselben zu dessen eben erfolgten Verheirathung Glück zu wünschen.*) Und wir müssen es als eine abermalige Gunst des Glückes im Leben des Rubens betrachten, dass ihm bis an den Schluss seines reichen, grossen, segenbringenden und weit nachwirkenden Daseins die volle Heiterkeit und Theilnahme an Geschick Anderer bewahrt blieb. Rubens verschied am 30. Mai des Jahres 1641.

Mit fürstlichem Pomp bestattete seine Vaterstadt, deren Stolz, deren höchste Zierde er im Leben gewesen, ihn in seiner eignen Gruft in der Jacobskirche. Der Magistrat von Antwerpen, die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger, die Künstlerschaft und die Zünfte folgten dem Sarge, dem eine goldne Krone vorangetragen ward. — Aber höher, als alle Ehren, mit denen die Zeitgenossen ihre Dankesschuld an den grossen Künstler, den treuen Sohn seines Vaterlandes, abzutragen vermeinten, hat ihn die Nachwelt gefeiert. Sie hat in Rubens nicht allein den kunstgewaltigen Maler, der wie wenige mit seinem Pinsel eine neue lebensvolle Welt hervorgezaubert, sondern auch den ganzen Mann bewundert, dessen Leben aus einem Gusse, dessen Dasein vom ächtesten Gepräge war. Nicht allen Künstlern kann das Genie, nur wenigen das Glück des Rubens zu Theil sein. Aber die Grundzüge seines edeln, freien Charakters, seines geistigen Hochstrebens und seiner rastlosen Weiterbildung, sollten für alle Zeiten in jedem ächten Künstlerleben wieder zu erkennen sein.

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 211.

Anthonie van Dyck.

1599–1641.

Unter den zahllosen Schülern des Rubens gelangten Viele zu Ruf und Namen; zu einer Stellung und Geltung, welche der des grossen Meisters einigermaassen entsprach, der einzige Anthonie van Dyck. Rubens hatte Ursache auf diesen glänzenden und genialen Schüler stolz zu sein, denn unter den brabantischen Malern dieser Zeit stand er nur Rubens selbst an Kraft, Begabung und Leistungen nach. Van Dyck gehört gleichzeitig zu den bedeutendsten Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts und zu den anmuthigsten, gewinnendsten, trotz aller Fehler liebenswürdigsten Künstlerpersönlichkeiten, welche jemals gelebt haben. Sein Dasein war ein buntes farbenreiches, sein Lebensweg kreuzte sich mit dem von Hunderten bedeutender Menschen, keiner der Genüsse, welche Jugend, Genie, Reichthum, die Gunst der Herrscher und der Gesellschaft bieten, wurde jemals von ihm verschmäht. Dafür lebt aber auch eine ganze Welt in den Bildern, vor allem in den Portraits Anthonie van Dycks. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn wir meinen, dass unsre Vorstellung von der Aristokratie und der Künstlerwelt des siebzehnten Jahrhunderts unendlich viel farbloser, unendlich viel unbestimmter, ohne seinen zauberischen Pinsel, ohne alle die Gestalten sein würde, deren Leben und Wesen er für Jahrhunderte auf die Leinwand gebannt hat. Die Gunst und Ungunst seines Geschicks führte den Künstler nach England in jenen Jahren, welche dem grossen Bürgerkriege vorangingen. Und so ward sein Name unauflöslich mit dem des unglücklichen Königs Karls I. verknüpft, seine Kunst stellte eine Reihe von Persönlichkeiten dar, deren tragisches Geschick ein doppeltes Interesse erweckt. Van Dyck hatte als Portraitmaler einen Zeitgenossen und Nebenbuhler, der ihm ebenbürtig zur Seite stand, in Velasquez. Aber die Theilnahme, welche die spanischen Könige, Infanten und Granden des Velasquez in uns erwecken, ist mit jener nicht entfernt zu vergleichen, die wir Karl dem ersten, seiner Gemahlin, seinen Kindern, die wir dem mächtigen Strafford und anderen Grössen des Hofes von Whitehall und der englischen Revolution gegenüber empfinden. Van Dyck ist für das England

des siebzehnten Jahrhunderts jener wortlose und doch so beredte Geschichtsdarsteller, welcher der deutsche Meister Holbein für das sechszehnte Jahrhundert und am Hofe des gekrönten Blaubarts, König Heinrichs des Achten, gewesen war.

Anthonie van Dyck ward im Jahre 1599 zu Antwerpen geboren. Sein Vater Franz van Dyck war ein geschickter und gesuchter Glasmaler, seine Mutter zeichnete sich durch Anfertigung kunstreicher Stickereien aus. So empfing der Knabe gleichsam spielend die ersten Anregungen, verrieth frühe Begabung für die bildende Kunst und trat noch als Knabe in die Schule des Malers Heinrich van Balen, eines Schülers von Rubens ein. Hier verweilte er bis zum Jahre 1615. Aber schon seit einiger Zeit war der junge van Dyck vom Ruhme des Rubens, von der grossen Kunst und glänzenden Persönlichkeit des herrlicheu Meisters derart angezogen worden, dass er seine Eltern drängte ihm Aufnahme im Hause desselben zu verschaffen. Rubens seinerseits, nachdem er Proben vom Talent des Jünglings gesehen hatte, begriff, dass derselbe in kurzer Zeit seinen Mitschülern überlegen sein werde und widmete ihm mit Freude und zuvorkommender Herzlichkeit seinen speciellen Unterricht. Es bedurfte nur ganz kurzer Zeit, um Anthonie van Dyck zum Range eines bedeutenden Malers zu erheben. Für den Beginn seiner Laufbahn wusste derselbe sich die Weise des Rubens so unbedingt anzueignen, dass ihm dieser die Copieen, welche von seinen Werken zahlreich verlangt wurden, am liebsten anvertraute und ihn als Mitarbeiter bei verschiednen seiner grössten Bilder verwenden konnte. Einige Schriftsteller, denen es Bedürfniss ist, auch die grössten und reinsten Namen zu verunglimpfen oder zu verdächtigen, haben sich die Andeutung nicht versagen können, dass Rubens eine gewisse Eifersucht gegen van Dyck empfunden habe. Er ward sogar beschuldigt, seinen jungen Schüler vom Historienbilde hinweg und zum Portrait gedrängt zu haben. Nichts kann verkehrter und zugleich gehässiger sein. Denn gerade in den Jahren seines Aufenthalts bei Rubens malte Anthonie van Dyck einige seiner besten historischen Bilder. Rubens lag jede Art von Neid und Eifersucht fern. Und so hoch man auch von van Dycks Begabung denken mag, so hatte der grösste aller Künstler des siebzehnten Jahrhunderts keine Ursache seinen Schüler zu beneiden.

Van Dyck machte unter der Leitung des Rubens die raschesten und glänzendsten Fortschritte. Noch vor seinem zwanzigsten Jahre, 1618

wurde er in die St. Lucasbrüderschaft seiner Vaterstadt als „Meister" aufgenommen, und in der That berechtigte ihn Einzelnes, was er geschaffen hatte, bereits zu diesem Namen. Rubens begann von dieser Zeit an den Lieblingsschüler zu einer längern Reise nach Italien aufzumuntern. Doch vergingen noch einige Jahre, bevor dieser Plan ausgeführt ward. Im Jahre 1620 unternahm Van Dyck den ersten Ausflug nach dem Lande und zu der Stätte, wo er späterhin leben und schaffen sollte. Es ist vielfach bezweifelt worden, dass der Künstler in dieser Zeit bereits England und den Hof von Whitehall besucht habe. Allein aus Rechnungen des Schatzmeisters König Jacobs I. erhellt unwiderlegbar, dass Van Dyck sich im Beginn des Jahres 1521 zu London aufhielt, im Februar von dort abreiste. Veranlasst ward sein Besuch zunächst durch den Grafen Thomas Arundel. Unzweifelhaft aber trat Van Dyck bereits bei diesem ersten Besuch Englands in Bezug zu Karl I., damals noch der Kronprinz König Jacobs, doch sicher schon von jener einsichtigen Kunstliebe beseelt, welche er späterhin als Monarch bethätigte. Was Van Dyck in jener kurzen Zeit für den englischen Hof gearbeitet, ist seither noch immer nicht festzustellen gewesen.

Zwischen die Rückkehr aus England und die Reise Van Dycks nach Italien würde jene als „Van Dycks Landleben" in Gedichten und kleinen Schauspielen geschilderte Episode fallen, welche von allen seinen Biographen berichtet wird. Der junge Künstler, auf den Frauenschönheit Zeit seines Lebens eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübte, hatte eine Liebschaft mit einem jungen hübschen Mädchen, Anna van Ophem angeknüpft, welche in dem Dorfe Savelthem bei Brüssel lebte. Und dies Liebesglück fesselte ihn für längere Zeit an den kleinen Ort, er malte daselbst verschiedene Bilder, denen er die Gestalten seiner Geliebten und ihrer Verwandten zu Grund legte. Die Freunde in Brüssel und Antwerpen, Rubens an der Spitze, geriethen in eine komische Verzweiflung. Van Dyck schien sich, statt nach Italien zu reisen, seine Studien zu fördern, im grossen Weltverkehr zu reifen, in dem Dörfchen begraben zu wollen. Rubens setzte alle Mittel in Bewegung, schrieb zürnende Briefe, aber es dauerte geraume Zeit, bis Van Dyck die Augen öffnete und sich zum Abschied von der schönen Anna und dem Dörfchen Savelthem entschloss. *)

*) Memoires et documents inedits sur Anthonie Van Dyck. Par William Hookham Carpenter; traduit de l'anglais par Louis Hymans. (Antwerpen 1845.) S. 16.

Bis zu seiner Abreise nach Italien und noch eine kurze Zeit nachher offenbarte sich in Van Dycks Bildern der treueste und innigste Anschluss an seinen grossen Meister. In der Gruppe dieser frühesten Bilder des Künstlers zeichnen sich einige durch die Hinneigung zum thatkräftigen dramatischen Effect, alle aber durch das ganz in Rubens'scher Weise gehaltene lebensvolle und kecke Colorit aus. Zu diesen Jugendgemälden Van Dycks sind eine „Madonna mit dem Kinde" und das bedeutende Bild „Christus wird verrathen" im Museum zu Madrid und in der Bildersammlung zu Corsamhouse in England zu rechnen. Ferner gehören „die vier bussfertigen Sünder" der Bildergallerie zu Augsburg und einige im Museum zu Berlin befindliche Gemälde des jungen Meisters hierzu. Unter diesen sind „die beiden Johannes" vor allem aber „die Dornenkrönung Christi" ausgezeichnet. Die letztre, „das grossartigste Werk seiner frühern Zeit" *) hat sogar etwas Gewaltsames. Und aus allen seinen Jugendbildern geht hervor, dass zwar Van Dycks eminentes Talent bereits entwickelt, aber zur völligen Selbstständigkeit, die seiner innern Welt entsprach, noch nicht gereift war.

Denn Anton Van Dycks Natur neigte weit mehr zur Anmuth, zu einer gewissen innerlichen Vertiefung, welche selbst in Sentimentalität umschlagen konnte, zur Freude an besonders vergeistigtem Ausdruck, als zur gewaltig kühnen dramatischen Energie seines grossen Lehrers. Wie viel auch in ihrem niederländischen Ursprung, in ihrer Begeisterung für sinnliche Fülle und allen Zauber der Farbe Beiden gemeinsam sein mochte, so unterschied sich der Schüler geistig wie körperlich von seinem Meister. Wenn wir die Züge des Rubens und die des Van Dyck nebeneinander erblicken, so erhellt dieser Unterschied augenblicklich. Nicht minder als Rubens war auch Van Dyck durch männliche Schönheit ausgezeichnet, aber wie er schon kleiner von Gestalt war, so erschien auch sein Gesicht zarter und lichter und die verschiedene Seelenstimmung spricht aus den Augen beider. So lange daher Van Dyck genau so malte, als Rubens, bethätigte er sein innerstes Wollen noch nicht und erst mit der italienischen Reise tritt dasselbe zu Tage.

Diese Reise führte ihn zunächst nach Venedig. Hier übten Tizian, Giorgione und Veronese, den ausserordentlichsten Einfluss auf ihn. In

*) *Kugler*, Handbuch der Kunstgeschichte. S. 855.

zahlreichen seiner spätern Bilder trat das Bestreben hervor das herrliche Colorit des Tizian zu erreichen. Und in der That war kein nordischer Künstler in diesem Bestreben glücklicher, als Van Dyck. Er eignete sich die Vorzüge der Venetianer an, ohne seine Selbständigkeit darüber zu verlieren. Von Venedig wendete sich Van Dyck nach Genua. Gleich seinem Meister, der vor dreizehn Jahren in der ligurischen Seestadt verweilte, liess er sich für einige Zeit hier nieder. Er scheint nach einigen Berichten Geld bedurft und sich entschlossen zu haben, durch Portraits das Nöthige zu erwerben. Die genuesischen Grossen kamen dem liebenswürdigen jungen Niederländer nicht minder entgegen, als dreizehn Jahre zuvor dem Rubens. Van Dyck erhielt mehr Aufträge, als ihm zunächst lieb war. Unter den in den genuesischen Palästen Durazzo, Adorno, Pallavacini, Brignole bewahrten Portraits des Van Dyck, sind die des letztern die gelungensten und schönsten. Unter ihnen ragt wiederum das Reiterbild des Marchese Brignole hervor. —

In den Jahren 1622 und 1623 begab sich Van Dyck nach Rom. Die Sinnesweise des jungen Künstlers war so beschaffen, dass er sich vom Umgang mit seinen daselbst verweilenden und studierenden Landsleuten wenig Vortheil und Freude versprechen mochte. Er zog sich von ihnen zurück, hatte aber Verläumdungen und Verketzerungen aller Art zu bestehen. Denn natürlich wurde ihm seine Neigung für äussere Vornehmheit, für aristokratische Lebensformen und Genüsse, von den wackern flandrischen und brabantischen Gesellen nicht leicht verziehen. Van Dyck scheint nicht das Talent des Rubens besessen zu haben, sich zu gleicher Zeit in allen Kreisen des Lebens bewegen zu können. In der grossen Welt zu Rom fand er dafür rasch Gönner und Freunde. Sein vornehmster Beschützer wurde der Cardinal Bentivoglio, dessen Portrait er gemalt hatte. Mit diesem Bilde, nicht mit Unrecht zu den Wunderwerken der Malerei gerechnet, reihte er sich unter die grössten und geistvollsten Bildnissmaler aller Zeiten.

Van Dyck blieb von dieser Zeit an, seinen Aufenthalt mehrfach wechselnd noch drei Jahre in Italien. 1623 befand er sich zu Bologna, wiederum zu Venedig, kehrte dann nach Rom zurück, wo er das Reiterbild des Don Carlo Colonna und das Portrait der Lucrezia Colonna (beide im Palast Colonna befindlich) ausführte. 1624 reiste er zum zweitenmale nach Genua, von dort auf den Ruf des Vicekönigs von Sicilien, des Herzogs

Philibert Emanuel von Savoyen, nach Palermo. Im Sommer des Jahres 1625 verliess er von Genua aus Italien, und begab sich zunächst nach Frankreich, wo er in Marseille, Aix und Paris einige Zeit verweilte.

1626 kam Anthonie Van Dyck nach Antwerpen zurück. Er lies sich in der Vaterstadt neben Rubens als selbständiger Meister nieder und das Zweigestirn wandelte einträchtigere Bahnen, als es, in frühern wie in unsern Tagen, unter ähnlichen Verhältnissen der Fall zu sein pflegt. Van Dycks italienischer Aufenthalt hatte ihm vollste Selbständigkeit gegeben und alle seine Eigenthümlichkeiten entwickelt. Er kehrte mit ausgeprägter Neigung für die Innerlichkeit der Empfindungen und des Ausdrucks, für eine gewisse Lyrik in seinen Situationen, für anmuthige zarte Darstellung, für weichere Formen und den feinsten Schmelz der Farben, zurück. Dass dies in Einzelheiten ein Fortschritt, in der Hauptsache eine Abschwächung der grossen Kunst des Rubens war, wird Niemand läugnen. Der Kreis der Stoffe, welche Van Dyck die volle Entfaltung dieser Eigenthümlichkeiten gestattete, war ein eng begrenzter und so wiederholte er bei seinen historischen Bildern häufig Vorgänge, in deren freudige oder schmerzliche Stimmung er sich tief eingelebt hatte. Sein „Christus am Kreuz", welchen er für die Jacobskirche, die „Kreuztragung", die er für die Paulskirche von Antwerpen malte, wurden im Verein mit der „Klage um den Leichnam Christi" und der „heiligen Familie" die oft aufs neue behandelten Vorwürfe des anmuthvollen poetischen Meisters.

Neben diesen Historienbildern bethätigte er natürlich in immer neuen Schöpfungen seine Meisterschaft im Bildniss. Selten hatte es einen Portraitmaler gegeben, welcher so wie Van Dyck eine geistvolle edle Auffassung jedes Menschenantlitzes, ein Erfassen der ganzen leiblichen und geistigen Persönlichkeit durch das Portrait, mit so ausserordentlichem Geschmack, so meisterhafter herrlicher Pinselführung vereinigte. Van Dyck erhielt in seinem buntwegten Leben Gelegenheit, alle möglichen hervorragenden Persönlichkeiten, Könige und Königinnen, Staatsmänner und Heerführer, aristokratische Hofleute jeder Art, hohe Geistliche, vorzügliche Gelehrte, die bedeutendsten Genossen seines Standes, die anmuthigsten und schönsten Frauen, zu malen. Stets verstand er den ganzen Menschen in sprechender Treue und mustergültig nach der Bedeutung seines Wesens, seines innern Gehalts, seiner äussern Erscheinung wiederzugeben.

Der Ruhm, den ihm vor allem, was er auch sonst leistete, diese Meisterschaft erwarb, führte ihn auch während seines Aufenthalts zu Antwerpen an den Hof des Prinzen Heinrich von Oranien im Haag. Er malte mehrere vorzügliche Bildnisse dieses Fürsten und seiner Gemahlin, und verstand, während zwischen den spanischen und unabhängigen Niederlanden der Krieg wüthete, am Hofe zu Haag, wie an dem zu Brüssel zu gelten. Denn auch die Infartie Clara Isabella, die Regentin der spanischen Niederlande, liess sich mehrfach von ihm, besonders in der Tracht eines durch sie nach dem Tode ihres Gemahls gestifteten geistlichen Ordens darstellen.

Das äussere Leben, welches Anthonie Van Dyck während der sechs Jahre führte, welche seiner Rückkehr nach der Vaterstadt folgten, entsprach in vielen Beziehungen dem früher geschilderten Dasein des Rubens. Wie dieser, liebte er sich mit allem Glanze, allem bunten Schmuck des Daseins zu umgeben. Seine Kunst verschaffte ihm die reichsten Mittel dazu, das Gold strömte von allen Seiten herbei, und Niemand verstand besser, als der ritterliche, poetische, prunkliebende Anthonie Van Dyck, es nach allen Sciten hin wieder auszustreuen. Während Rubens bei allem fürstlichen Glanze seines Haushalts, bei seinen kospieligen Neigungen doch immer ein trefflicher Verwalter seines Vermögens blieb und mitten im Prunk eine kräftige Selbstbeherrschung bewahrte, überliess sich Van Dyck, der Stimmungsmensch, seinen Neigungen ganz und gar. Alle Genüsse des Reichthums, die bunten Spielereien der Eitelkeit, alles was ihm begehrenswerth erschien, wurde für den leichtbeweglichen genussfreudigen Maler zur Verlockung.

Mehr aber noch als der Luxus, war es die Liebe und die Sinnlichkeit eines poetisch gestimmten und durchaus lebensfrischen Naturells, welche Van Dyck in ihre Strudel zog. Wir vermögen leicht zu begreifen, dass der geniale, ritterliche und weltgewandte Maler das Entzücken der Frauenwelt ward, und dass ihm die Neigung vieler Schönen ungesucht und auf mehr als halbem Wege entgegenkam. Aber Anthonie van Dyck verstand nicht sich zurückzuhziehen, verstand nicht Maass zu halten. Er flatterte wirklich von Blume zu Blume und mit derselben bezaubernden Leichtigkeit, mit welcher sein Pinsel mehr als eine Schönheit zu gleicher Zeit auf der Leinwand festzuhalten wusste, vermochte er sich durch die Irrgänge vielgetheilter Liebesleidenschaft zu bewegen. So ward sein

Leben von Genuss und Pein, Freud und Leid wunderlich bewegt und wir dürfen uns vorstellen, dass Van Dyck an manchem Tage, wenn er dem grossen Lehrer und Freunde gegenübersass, um jene meisterhaften Bilder desselben zu malen, welche sich zu Windsorcastle und zu Althorp in England bewahrt finden, von ihm scherzhafte und ernster gemeinte Vorwürfe hören musste.

Zu den Kunstgenossen, mit denen er während dieser Jahre zu Antwerpen viel verkehrte, gehörte sein talentreicher Mitschüler Franz Snyders. Mit ihm in Gemeinschaft malte er das grosse historische Bild „der Sieg Heinrichs IV. über den Herzog von Mayenne" (in der Pinakothek zu München) und fand während dessen vielmals Anlass die Züge des wackern Künstlers der Nachwelt zu überliefern. Bildnisse Snyders und seiner Frau oder beider zusammen, finden sich in der Pinakothek zu München, der Eremitage zu Petersburg, sowie in verschiednen englischen Gallerien. Auch sonst stellen einige seiner Meisterportraits Persönlichkeiten der Vaterstadt dar. So malte er den Bürgermeister van der Borgt von Antwerpen, so den Bischof Malderus, (jetzt im Museum zu Amsterdam,) so die Maler Rykaert und Engelbrecht (Dresdner Gallerie,) so J. Breughel (in der Pinakothek zu München) und den Präsidenten Richardot (im Louvremuseum zu Paris.) In die letzte Zeit vor seiner Uebersiedlung nach England gehören wohl auch die herrlichen Bilder des Grafen Heinrich van der Berghe, in voller Rüstung, den Marschallsstab in der einen Hand haltend, die andere zum Sprechen ausgestreckt, mit sehr energischem Ausdruck und prachtvollem Colorit, (gegenwärtig im Madrider Museum,) und das des spanischen Ministers Franz von Moncada zu Pferde. Waagen nennt das letztre „das schönste Werk dieser Art, welches je aus Van Dycks Hand hervorgegangen. Zu einer grossen Auffassung der Form, einer feinen Zeichnung, einer sehr edlen Repräsentation in dem ganzen Motiv, einer schlagenden Beleuchtung und meisterlichen Haltung, gesellt sich hier ein tiefer klarer Goldton des Fleisches, eine sehr grosse Kraft aller andern Farben, eine ebenso fleissige als geistreiche Ausführung."*)

Dass Anthonie Van Dyck zu dieser Zeit und trotz dieser Meisterwerke nicht daran dachte, im Portraitmaler der grossen und vornehmen

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 569.

Welt aufzugehen, beweisen uns die zahlreichen historischen Bilder, deren später gedacht werden soll, und von denen die besten wohl gerade in dieser mittleren Epoche seines Lebens entstanden. — Schon aber wurde die Berufung vorbereitet, durch welche der Meister in den letzten Jahren seines Lebens von fast jeder andern künstlerischen Bethätigung ausser derjenigen im Portrait zurückgehalten ward.

Im Jahre 1629 hatte sich Rubens in diplomatischer Mission am Hofe König Karls I. zu London befunden. Dabei mag vielleicht zuerst die Aufforderung an Van Dyck, seinen Wohnsitz in England zu nehmen, zur Sprache gekommen sein. König Karl wünschte an seinem Hofe einen grossen, einen wahrhaft bedeutenden Künstler zu haben. Da Rubens, trotz aller Gunstbezeugungen und auf ihn gehäuften Ehren, sicher nicht zum Verlassen Antwerpens gebracht werden konnte, so lag nichts näher als seinen genialsten und berühmtesten Schüler zu berufen. Van Dyck hatte sich, wenn er anders einer besseren Empfehlung, als der seines Ruhms und seines Lehrers bedurfte, dem König bei seinem ersten Aufenthalt in England vor nun zwölf Jahren wohl empfohlen. Und so erfolgte denn jetzt die Einladung des Königs an ihn, als Hofmaler in seinen Dienst zu treten.

Wir können nicht bezweifeln, dass Van Dyck mit fröhlichem Herzen und hohen Erwartungen über das Meer nach England fuhr. Vom eigentlichen Zustand der Dinge in England wusste er nichts. Dass der ritterliche und kunstsinnige Monarch in Verletzung der Grundgesetze seines Reichs und unter dem wachsenden unheilverkündenden Groll seines Volkes regierte, war dem scharfen staatsmännisch gebildeten Auge des Rubens entgangen. Was fragte der leichtblütige, liebenswürdige und liebesuchende Anthonie Van Dyck nach der zu Boden getretenen englischen Verfassung und den finstern Puritanern? Er sah den glänzenden prächtigen Hof von Whitehall, einen König, der wie wenige Kunst und Künstler zu ehren wusste, eine Königin, als ächte Tochter Frankreichs voll Grazie und Liebenswürdigkeit, er sah hochgebildete Lords, anmuthige, liebreizende und blendend schöne Frauen. Er durfte hoffen, wenn er der Günstling König Karls ward, der Günstling Aller zu sein. Ihn dürstete nach Ehre, nach Freude und Liebe, nach Triumphen und Genüssen jeder Art, nach einem rauschenden, bunten Dasein, dem sein Schaffen Dauer für alle Zeiten verleihen sollte!

Van Dyck's Eintritt am englischen Hofe entsprach seinen Träumen, seinen Erwartungen. Er malte ein Bildniss des Königs, eines der Königin, der schönen Henriette von Frankreich. Und mit einem Schlage gelangte er zu Belohnungen und Ehren, nach denen mancher ein ganzes Leben mit Einsetzung aller Kräfte rang. Der König verlieh ihm gleich Rubens die Ritterwürde, schenkte ihm sein in Diamanten gefasstes Bildniss an goldner Kette, ernannte ihn zum ersten Hofmaler, verlieh ihm freie Wohnung und einen Jahrgehalt von zweihundert Pfund, neben den ihm jedes im Auftrag des Königs gemalte Bild besonders und ziemlich hoch bezahlt werden sollte. Darauf hin kamen ihm die Herren und Frauen des Hofes und der stolzen englischen Aristokratie in jeder Weise entgegen. Alles drängte sich zu der Ehre von dem kunstreichen niederländischen Meister das eigne oder ein andres Bildniss zu erhalten, und die Belohnungen entsprachen der hohen Meinung, welche Van Dyck für seine Kunst und seine Person hervorgerufen hatte.

Der Fleiss des Künstlers in den ersten Jahren seines Aufenthalts in England war unermüdlich, bewundrungswürdig, beinahe immer vom Gelingen gekrönt. So oft König Karl, wie er zu thun pflegte, in einer Barke seinen Palast verliess, und sich zum Atelier seines Lieblingsmalers begab, fand er irgend ein Meisterwerk vorgeschritten. Dabei wusste sich Van Dyck durch die Grazie und Anmuth seiner äussern Erscheinung, die Feinheit seiner Manieren andauernd in der Gunst des Königs zu behaupten. Er bedurfte dieser Gunst, sowie der unerhört glänzenden Einnahmen, welche ihm sein Pinsel brachte, um die Lebensweise, welche er alsbald in England begonnen hatte, fortsetzen zu können.

Denn der Anthonie Van Dyck von London liess den von Antwerpen weit hinter sich. Seine ganze Einrichtung war verschwenderisch und auf dem grössten Fusse. Sein Atelier, seine mit Prunk ausgestattete Wohnung, eine Dienerschaft von sechs Personen, Equipagen und prächtige Reitpferde, die geschmackvollste kostbare Tracht in den reichen Stoffen jener Zeit, waren noch das mindeste. Aber in seinem Hause hielt er offene Tafel für alle Freunde, die kommen wollten, seine Gastmähler waren üppig und prächtig, in den Tafelfreuden suchte er seines Gleichen. Grosse Summen kosteten ihn seine Liebe zur Musik, bei seinen Festen, an denen der Hof Theil nahm, liessen sich die besten Musiker und Sänger, welche London besuchten, hören. Mit unglaublicher

Freigebigkeit beschenkte er darbende Kunstgenossen, und mit schrankenloser Verschwendung gewährte er den Schönheiten, die ihn umgaben, was sie von ihm begehrten. Unter seinen Geliebten scheint besonders Margarethe Lemon sein Herz und seine Phantasie bestrickt zu haben. Dass bei diesem aufregenden, aufreibenden Leben der ersten Jahre in England, bei dieser maasslosen Arbeit und bei noch maassloseren Genüssen die Gesundheit des Künstlers litt, ist leicht begreiflich. Bald hegten selbst seine Freunde ernste Besorgnisse und dachten daran, den leichtsinnigen Anthonie durch eine glückliche Ehe zu einiger Ruhe und Mässigung zu führen. Sie brachten auch eine Ehe zwischen ihm und Marie Ruthwen, einer Enkelin des schottischen Lords Gowrie zu Stande. Marie zählte zu den schönsten Mädchen am schönheitsreichen Hofe zu Whitehall, und die Hoffnung, dass sie Van Dyck zur Besinnung bringen werde, ward, wenn nicht ganz, doch theilweis erfüllt.

Im Jahre 1634 reiste der Künstler, mit seiner eben angetrauten Gattin, nach seiner Vaterstadt. Er scheint einen längern Aufenthalt daselbst genommen zu haben, und wurde bei dieser Gelegenheit zum Vorsteher der Sanct Lucasbrüderschaft ernannt. Er kehrte nach England zurück, in der sichern Erwartung in kurzer Zeit von König Karl auch mit der Ausführung grosser historischer Gemälde betraut zu werden. Es war die Rede davon, die Wände des Bankethauses von Whitehall mit Darstellungen zur Geschichte des Hosenbandordens zu schmücken. Van Dyck bedurfte einer Concentration, wie sie eine solche Arbeit für jeden ächten Künstler unfehlbar bringen muss, ziemlich dringend und scheint dies selbst gefühlt zu haben.

Was der Maler in seiner mittleren Periode, deren Abschluss wohl in die Zeit seiner Verheirathung fällt, an historischen Bildern geschaffen hatte, ist in der Gesammtheit schon früher charakterisirt worden. Seit dem Aufenthalt in Italien hatte er einen andern Weg, als den seines Meisters eingeschlagen und allerdings auch auf diesem zum Theil herrliche Werke vollendet. Aus der Zahl seiner historischen Bilder, in denen Stimmung und Empfindung die Handlung entschieden überwiegen, sind zunächst verschiedene Bilder des „Leichnams Christi“ zu nennen. Ein herrliches Bild des letztern Vorwurfs besitzt das Museum zu Madrid. „Der Leichnam Christi liegt auf den Knieen der in tiefe Trauer versunknen sitzenden Maria, während Magdalena im lebhaftesten Schmerz dessen Hand

erfasst und küsst, und Johannes etwas entfernter klagend dabei steht. Es ist ein Bild voll des tief ergreifendsten Gefühls und von schöner tiefer Färbung.“*) „Maria mit dem Leichnam Christi“ (im Museum zu Antwerpen,) „die Wehklage um den Leichnam Christi“ (im Museum zu Berlin,) mehrfache Behandlungen desselben Stoffes (in der Pinakothek zu München, in der Gemäldesammlung zu Stuttgart, im Belvedere zu Wien und der Gallerie zu Pommersfelden,) zeichnen sich alle mehr oder minder durch den tiefen Ausdruck des Schmerzes und den Schmelz ihres Colorits aus. Auch „Christus am Kreuz“ (im Museum zu Antwerpen und zu Brüssel) und „der heilige Sebastian“ (im Louvre zu Paris, der Pinakothek zu München und der Eremitage zu Petersburg, gehören zu den öfter wiederkehrenden, durch die genannten Vorzüge ausgezeichneten Bildern. Die „heiligen Familien,“ welche Van Dyck vielfach gemalt hat, haben im Gegensatz zu seinen schmerzvollen elegischen „Klagen“ etwas naiv Heitres, liebenswürdig Anmuthiges. Auch sie sind zahlreich, so vor allem in seinem Adoptivvaterlande England, wo die Grosvenorgallerie an einer „Madonna mit dem Kinde und der heiligen Katharina,“ ein Meisterwerk, besitzt, „nicht nur eines der schönsten Bilder dieser Art von Van Dyck, sondern auch eins der lieblichsten und zärtesten.“**) In Staffordhouse zu London zeichnet sich „Maria und Joseph mit dem Kinde, einem Tanz von Engeln zuschauend“ durch grosse Anmuth aus. „Maria als Himmelskönigin“ im Museum zu Berlin, in der Dresdner Gallerie, in der Münchner Pinakothek, werden von einem ähnlichen Bilde im Louvre zu Paris übertroffen. Es ist dies „eines der schönsten Bilder des Meisters aus dessen mittlerer Zeit. Die Maria ist zwar nicht von sehr bedeutendem doch entsprechenden Charakter, das liebliche Kind freundlich, die Portraits des davor knieenden Stifters und seiner Frau höchst naiv wahr und lebendig und alles in einem satten und leuchtenden Goldton meisterlich ausgeführt.“***) Auch eine „Mutter Gottes“ in der Gallerie des Belvedere zu Wien, vor welcher die heilige Rosalie kniet, hat grosse Vorzüge aufzuweisen. Dagegen sind die mythologischen Bilder Van Dycks, welche sich in den englischen Sammlungen, im Louvre zu Paris, in der Pinako-

*) *Passavant*, die christliche Kunst in Spanien. S. 174.
**) *Passavant*, Kunstreise in England und Belgien. S. 65.
***) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 571.

thek zu München, in der fürstlich Esterhazy'schen Gallerie zu Wien vorfinden, von keiner höhern Bedeutung. —

Je weniger historische Werke Anthonie Van Dyck, von allen Seiten um Portraits bestürmt, seither in England hatte ausführen können, um so besser begreift sich, dass er mit Ungeduld den Bildern für den Banketsaal entgegen sah. Bei seiner Rückkehr nach England begann indess das Leben, das er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes geführt hatte, aufs neue. Der König und der Hof wurden nicht müde von Van Dycks Zauberpinsel immer neue Bildnisse zu verlangen, keine Persönlichheit, die im Palast zu Whitehall, am Rathstisch Karls I. oder im Banketsaal glänzte, versäumte Van Dycks Atelier zu besuchen, und sich vom Meister portraitiren zu lassen. Dazu zogen ihn die alten Genüsse aufs neue in ihren Strudel. Wieder erglänzten die Lichter bei seinen Concerten und Festen, wieder bedeckte sich seine Tafel mit schwelgerischen Gastmählern, und trotz der schönen Gemahlin liess sich der Künstler in neue Liebesabenteuer locken.

Selbst Van Dycks Meisterschaft vermochte dem Schicksal, das jeden vielbegehrten Portraitmaler trifft, in den nächsten Jahren, den letzten seines Lebens, nicht völlig zu entgehen. Er musste flüchtig malen, kein Wunder, wenn seine Bildnisse minder individuell, in Ausdruck und Colorit kälter wurden. Aber in den ersten Jahren seines Aufenthalts in England und auch jetzt, nach der Rückkehr aus den Niederlanden, entstanden eine Reihe unübertrefflicher Werke, aus denen uns der Hof der Stuarts im letzten Moment vor der grossen Katastrophe in wunderbarer Treue und Lebendigkeit entgegen tritt. Fr malte vor allem seinen königlichen Herrn und Gönner immer erneut in vielfachen Momenten und Situationen. Aus der ersten Zeit stammt wohl jenes Bild im Louvre, das „Karl I. im weissseidnen Wamms, scharlachfarbnen Hosen und Federhut, in der Rechten einen Spazierstock, die Linke in die Hüfte gestemmt, zeigt; hinter ihm sein schönes Pferd, von seinem Stallmeister, dem Marquis von Hamilton gehalten, und ein Page mit seinem Mantel," und das von Waagen für „das schönste unter allen Portraiten Karls I."*) erklärt wird. Andere Bilder des Königs (in Windsorcastle, Blenheim, in der Dresdner Gallerie und im Museum zu Madrid,) der schönen Königin Maria Hen-

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 570.

riette (in Windsorcastle, Blenheim, Dresden, Petersburg,) und der „Kinder Karls I.“ mit ihren charakteristischen Stuartgesichtern, (in Windsorcastle, dem Berliner Museum, in der Dresdner Gallerie,) entstanden zu verschiedener Zeit. Unter den fremden Fürsten, welche den englischen Hof besuchten, malte Van Dyck das Portrait des Prinzen „Thomas von Carignan“ (im Berliner Museum,) ferner den Kurfürsten von der Pfalz Karl Ludwig und seinen Bruder Prinz Rupert, den wilden Reiterführer des nachmaligen Bürgerkrieges (im Louvre zu Paris). Mit letzterm beginnt die Reihe der unheilvoll berühmt gewordnen Männer. In der Gallerie zu Blenheim schaut uns von der Leinwand eines Van Dyck'schen Bildes „Thomas Wenthworth, Lord Strafford, mit seinem Secretair“ in all der trotzigen Energie entgegen, die ihn nach dem Scheitern seiner grossen Pläne aufs Blutgerüst führte. Noch blickten die grossen Lords wie „Graf Arundel“ (in Staffordhouse zu London,) „Graf Pembroke“ (bei Sir Thomas Hope,) „der Graf und die Gräfin von Devonshire“ (in der Sammlung zu Chatsworth,) „der Herzog von Bedford“ (in der Gallerie zu Althorp,) „der Herzog von Richmond“ (im Louvre zu Paris,) vornehm und sicher genug darein. Noch strahlte die Schönheit von „Venetia Digby,“ von „Jane Goodwin“ und „Johanna von Blois“ (sämmtliche Portraits zu Schloss Chatsworth,) in anmuthiger Heiterkeit. Noch vermochten die Schöngeister, die Dichter und Witzlinge des Hofes frisch dahin zu leben, wie uns aus den Bildern von Thomas Killigrew und Henry Carew (in Windsorcastle) und zahlreichen andern entgegentritt. Aber wenn wir die Jahrzahl 1638 auf einigen dieser Bilder betrachten, so erinnern wir uns unwillkürlich, auf welchem Vulkan die bunte Schaustellung von Würde und Pracht, von Jugendschönheit und Grazie, von Geist und Vornehmheit bereits stattfand. Schon brachen die Stützen unter dem künstlichen Bau des absoluten Königthums zusammen, die Schotten standen in Waffen und die Wahlen zum denkwürdigen langen Parlament in Aussicht.

Eine Ahnung des Kommenden lebte im Geiste König Karls oder in dem des Künstlers. Charakteristisch dafür ist jenes berühmte Portrait des Königs im Schloss zu Windsor. „Fast von vorn gesehen, sitzt der Monarch in würdevoller Ruhe mit malerisch herabwallendem Haar auf dem feurigen Pferde. Ueber seinen Harnisch fällt der breite Halskragen herab, mit der linken stützt er sich auf einen Kommandostab. Neben

ihm steht, ehrfurchtsvoll emporblickend, sein Stallmeister, den Helm des Königs haltend."*) Mehr aber, als die prächtige Ausführung, als der Goldton und die Gluth des Colorits, fesseln uns auf diesem Bilde die dunklen unheilverkündenden, unheilahnenden Züge des Königs. Die Felder von Naseby und Marston Moor, die Klippen von Wight, die Halle des hohen Gerichtshofes und das Schaffot vor Whitehall, die Stätten, denen der König entgegen reitet, steigen vor unserm innern Auge empor!

Bereits mit dem Beginn der Wirren, bei den Vorspielen der Revolution, musste Karl I. seiner heitren Kunstliebe entsagen. Nicht nur, dass er auf den Plan der Wandbilder für den Banketsaal Verzicht leistete, auch den Jahrgehalt Van Dycks und die Summen, welche der Maler für ausgeführte Arbeiten zu fordern hatte, vermochte er nicht mehr zu zahlen. Van Dyck sah seinen Wohlstand bedroht, seine Aussichten auf grössere Wirksamkeit in weite Ferne gerückt. Unmuthig darüber, von der Sehnsucht nach einer besseren Bethätigung seiner Kraft erfüllt, verliess er im September des Jahres 1640 das unheimlich gewordene, von politischen Stürmen durchtobte England. In Westminster sass das lange Parlament, vor seinen Schranken war Graf Strafford bereits auf Leben und Tod angeklagt, im folgenden Mai fiel sein Haupt unter dem Beil des Henkers.

Aber auch daheim in Antwerpen fand Van Dyck die Befriedigung nicht, die er suchte. Schon nach wenigen Monaten wendete er sich nach Paris. Er hegte die Hoffnung, mit der von König Ludwig XIII. beschlossenen Ausschmückung der Gallerie des Louvre betraut zu werden. Als er indessen in Paris anlangte, fand er bereits Poussin aus Rom berufen, und so war der mehrmonatliche Aufenthalt in der französischen Hauptstadt nutzlos. Im Frühjahr 1641 kam der enttäuschte, gebeugte und erkrankte Künstler nach England zurück, wo die Wogen der Revolution höher als zuvor gingen. In seiner prächtigen Wohnung zu Blackfriars fand er sich vereinsamt, von Scenen umgeben, deren Art und Natur er nicht verstand. Anthonie Van Dyck, dessen ganzes Leben Glück, Freude, Genuss und Gelingen gewesen war, erlag dem plötzlichen Andrange seines Missgeschicks. Am 1. December 1641, während er bereits hoffnungslos darnieder lag, gebar ihm seine Gattin eine Tochter, die Justiniana an demselben 9. December getauft ward, an dem ihr Vater

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in England. I. Theil. S. 170.

die Augen schloss. So bitter der Tod in solchem Augenblicke sein mochte, so entrückte doch ein immer noch günstiges Geschick ihn den Wirren und Kämpfen, den Katastrophen der folgenden Jahre. — Im Chor der alten Kathedrale von St. Paul ward er bestattet, und selbst in diesen wilden Tagen des Bürgerkriegs wurde sein Verlust schwer empfunden. Nächst Holbein war und blieb Van Dyck der bedeutendste Künstler, welchen England jemals gewonnen hatte und gewinnen sollte.

Paul Rembrandt.

1608—1669.

Während in Rubens und Van Dyck die flandrische Schule Repräsentanten besass, welche den höchsten Rang unter den Künstlern aller Zeiten einnehmen, fehlte es auch der holländischen Malerei nicht an einem Vertreter, in welchem die Eigenthümlichkeit derselben weit über das gewöhnliche Maass des Talents hinaus ihre höchste Ausbildung erreichte; es ist diess Rembrandt van Ryn.

Wohl kaum irgend ein grösserer Meister der Kunst ist aber in seiner Persönlichkeit so schief beurtheilt, so vielfach verkannt worden, wie Rembrandt, und wenn man ihn, den grossen Meister des Helldunkels öfter mit Coreggio verglichen hat,*) so dürfte dieser Vergleich auch weiter, und nicht bloss in Bezug auf seine Kunst, sondern auch auf sein Leben ausgedehnt werden können. Denn auch Rembrandt hat dasselbe Geschick, wie Coreggio gehabt, dass über sein Leben und Schaffen, die fabelhaftesten Gerüchte und Verläumdungen verbreitet waren, dass bis zum heutigen Tage sein Bild nicht völlig klar, und von manchen ihn angehefteten Makeln und Schwächen gereinigt erscheint. Fast möchte man glauben, es sei der Welt nicht möglich, eine stille, in der Begränzung sich heimisch, und in der Ausbildung der Kunst allein sich glücklich fühlende Persönlichkeit zu begreifen, zumal, wenn ihre Schöpfungen sich nicht sogleich in eine bestimmte allgemeine Kategorie einreihen lassen.

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 582.



Rembrandt.

Erst die neuere Geschichtschreibung hat in dieser Beziehung alte Sünden gegen den verewigten Meister wieder gut gemacht, und den Charakter des Menschen, den Gang seines Lebens wenigstens einigermassen festgestellt.*)

Die Mährchen, alle — sich so widersprechend und in sich so sonderbar und unwahrscheinlich, — von einem wunderlichen Mann, der die Kunst in seiner Jugend, zwischen des Vaters Mehlsäcken, auf der obersten Bodenkammer ausübte, der sich später im schmutzigen Judenviertel von Amsterdam, in den geheimnissvollen Gemächern von Goldmachern, in den Schenken mit niedrigen und gemeinen Menschen herumgetrieben haben soll, fallen bei genauer Betrachtung in ihr hohles Nichts zusammen, und wir können weder davon berichten, dass Rembrandts Geiz eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Leidenschaft gewesen sei, noch dass es der Golddurst gewesen, der ihn immer zu neuen Werken getrieben, ja der den Maler, da er nur immer das blinkende Gold vor seinen Augen habe schimmern sehen, diesen Goldton auch auf seine Bilder habe übertragen lassen. Wir können den Meister nicht zeichnen, wie er in einem Kellergewölbe arbeitet, mit altem Flitter, Waffen, bunten Lappen umgeben, wie er sein kärgliches Mahl, aus Pöckling und Dünnbier bestehend, verzehrt, wie er im kecken Grolle mit seiner Zeit hadert, wie eine freche Verachtung alles Herkömmlichen, wie Unwissenheit und Gleichgültigkeit gegen die öffentliche Meinung ihn beherrschten. Solche „Zeichnung in Callots Manier“ kann keine Probe halten bei einem Menschen, der die tiefsten und innigsten Kunstwerke hervorgebracht hat. Mit ihr fallen die Anekdoten, dass sich der Künstler habe todt sagen lassen, um eine ergiebige Versteigerung seiner Sachen zu erzielen, dass er einen Bankerott fingirt habe, der ihn jedoch mit den Behörden seines Vaterlands in Conflikt gebracht, so dass er sich ins Ausland geflüchtet, und daselbst in einem Bauernhause sein Leben im Elend beschlossen haben soll.

Hoffen wir, dass es bald gelingen werde, derlei widersinnige Mährchen aus den Vorstellungen des grösseren Publikums zu entfernen, dass es gelingen werde, bald ein harmonisches Bild dieser eigenthümlichsten

*) Am präcisesten und scharfsinnigsten ist diess von Koloff geschehen in der Abhandlung: „Rembrandt“. Hist. Taschenbuch v. Raumer v. Jahre 1854.

Künstlererscheinung zu erhalten, aus der Zeichnung des wunderlichen Kauzes, oder des von dämonischen Gegensätzen durchglühten leidenschaftlichen Mannes, die klarere, und ruhigere Erscheinung des Genius hervortreten zu sehen. Und fragen wir, wie es möglich gewesen, dass in den biographisch kritischen Arbeiten über Rembrandt die grössten Widersprüche sich häuften, so möchte man mit Koloff antworten: *) „Die Liebe des Sonder- und Wunderbaren ist unserer Natur so tief eingeprägt, dass wir bereitwillig die Arbeit annehmen, welche die Ueberlieferung uns fix und fertig zuträgt, ohne viel zu fragen, in wie weit dieselbe Glauben verdient. Wie der Phosphorglanz der Irrlichter um die verwesende Pflanze herflattert, so glimmt um die erlauchten Todten der bleiche Schein der Sagen und Märchen. Je ungenauer und fabelhafter die Erzählungen sind, desto grösser ist für die Phantasie der Reiz, auf diesem Felde zu schwärmen.“ Seitdem aber die Anschauung, dass ein Künstler in seinen Werken am besten und richtigsten erkannt und verstanden wird, sich energisch geltend gemacht hat, seitdem es zur allgemeinen Ueberzeugung geworden ist, dass bei einem wahrhaft grossen Künstler kein Zwiespalt zwischen seinen Werken und seiner Persönlichkeit sein kann, seitdem ist man vorsichtig bei Aufnahme von Lebensnachrichten geworden.

Rembrandt wurde am 10. Juni 1608 zu Leyden geboren, **) und war der jüngste von vier Söhnen dess wohlhabenden Müllers Harmen Gerritszoon und seiner Ehefrau Neeltje Willemsdochter von Zuidbrock. Seine Eltern und Grosseltern wohnten in Leyden auf dem Schwemmstieg am weissen Thore, wo sie den halben Antheil an einer Malzmühle besassen. Die vier älteren Brüder Rembrandts folgten dem Handwerke des Vaters, sowie des Grossvaters mütterlicherseits, welcher ein Bäcker gewesen. Von ihnen, sowie von Rembrandts drei Schwestern ist nichts besonderes zu berichten. Sie starben theils frühzeitig, theils sind sie aus dem Dunkel einer bürgerlichen, zum Theil ärmlichen Existenz, nicht hervorgetreten. Weil die elterliche Malzmühle an einem der Rheinkanäle lag, erhielt schon Rembrandts Grossvater den Beinamen van Rijn, der auf den

*) Koloff a. a. O. S. 422.

**) Dr. P. Scheltema, Redevoering over hat leven an de verdiensten van Rembrandt van Rijn. Amsterdam 1853.

berühmten Enkel überging, so dass derselbe neben seinem Taufnamen Rembrandt nicht seinen Familiennamen, sondern jenen Beinamen van Rijn führt und unter demselben am bekanntesten ist.

Rembrandts Eltern fanden bald, dass der geistig lebendige Knabe zu etwas Höherem, als zur Ausübung des Handwerks bestimmt sei, sie erkannten eine vorzügliche Begabung in ihm, und schickten ihn anfänglich auf die lateinische Schule. Da sich aber bald tiefwurzelnde Anlage und Trieb zur Malerei bei dem Knaben herausstellte, und die Eltern die nöthigen Mittel zu seiner Bildung besassen, wurde er zu Jacob Isaakzoon von Swanenburg, einem tüchtigen Maler, welcher erst kurz vorher aus Italien zurückgekehrt war, und sich in Leyden niedergelassen hatte, in die Lehre gegeben. Später arbeitete er eine Zeitlang, nach dem Zeugnisse des glaubhaften Sandrart*) bei Pieter Lassmann in Amsterdam, bei dem er diesem Schriftsteller zufolge, sogar „seinen Anfang gemacht haben" soll.

Rembrandt gehörte zu denjenigen Künstlern, deren Genie sich sehr früh entwickelt und zur Reife gelangt ist. Daraus ist jener Zug von Keckheit, mit der er seinem eigensten Naturell und seiner specifischen Anlage mehr, wie den hergebrachten Regeln folgte, zu erklären. Mag er nun nach zurückgelegter Lehrzeit bei Lassmann in das behäbige elterliche Haus zurückgekehrt sein, oder auf eigene Faust in Amsterdam gelebt haben, so viel steht fest, dass er bereits 1630, also im Alter von erst zwei und zwanzig Jahren, als selbstständiger Meister in Amsterdam weilte, und Werke schuf, welche im Allgemeinen an die Kunstweise des Franz Hals sich anschliessend, doch schon zu den originellsten und hervorragendsten Erscheinungen der holländischen Schule gehören.

Das erste bekannte früheste Werk ist eine Darstellung des Christuskindes im Tempel vom Jahre 1630, — jetzt im Haag befindlich. Das zweite hervorragende, aber viel bedeutsamere Werk, ist die sogenannte „anatomische Vorlesung" vom Jahre 1631. Wir blicken in den Saal der Chirurgengilde zu Amsterdam. Ein nackter, etwas in Verkürzung gezeichneter, sehr robuster Leichnam, liegt auf dem Brette. Der Professor Nicolaus Tulp, ist eben im Begriffe mit einer Zangenscheere die Muskeln des aufgeschnittenen Armes darzulegen, er macht mit der Linken

*) *Sandrart*, deutsche Akademie u. s. w. II. Theil. S. 326.

eine sprechend docirende Bewegung. Das männlichfeine Antlitz, ist von jenem Scharfsinn und zugleich jener Heiterkeit überstrahlt, welche der Gesichtsausdruck der mit Liebe und Eifer Lehrenden, so leicht annimmt. Links von ihm stehen und sitzen, um den Leichnam herum, mit dem verschiedensten Ausdruck der Betrachtung und Auffassung sieben Zuhörer, Männer vom reifen Alter, meist älter als der Lehrende selbst, dessen Collegen, damals bekannte Wundärzte, welche meist Vorsteher der amsterdamer Chirurgengilde gewesen sind. „Die Wahrheit in allen Theilen, besonders in den Köpfen, die grosse Discretion der Behandlung eines solchen Gegenstandes, endlich die ausserordentliche Feinheit der Luftperspektive in dem verkürzten Leichname" *) sind hier besonders hervorzuheben. Es herrscht darin ein helles Tageslicht, die Färbung des Fleisches ist warm und klar, und der Vortrag des Pinsels, obwohl schon sehr meisterhaft, dennoch sehr fleissig und verschmolzen, wie bei allen bekannten Bildern der ersten Meisterjahre. Rembrandt malte dieses Bild zunächst für seinen Gönner, den Professor Nicolaus Tulp, der Bürgermeister von Amsterdam war, und es der Chirurgusgilde dort schenkte, aus deren Besitz es im Jahre 1828 um den Preis von 36,500 Gulden in den Besitz des Königs von Holland kam.

Im Jahre 1633 malte Rembrandt den Christus mit seinen Jüngern auf der stürmischen See, unter dem Namen „das Petrusschiffchen" bekannt, jetzt im Hopeschen Cabinett zu London. Wir blicken auf ein Stück hochgehendes Meer, dessen Wellen mit weissem Gischt, an einem kleinen Fahrzeuge emporschwellen, es fast auszufüllen drohend. Aus dem durch Wolken zerrissenen Himmel peitscht der Regen herab. Einige der Jünger sind beschäftigt, das Segel herunterzulassen, während der Steuermann kaum mehr den Cours des Fahrzeuges lenken kann. Es ist die Verwirrung bis auf's Höchste gestiegen, ein von der Seekrankheit ergriffener Apostel lehnt sich über Bord, und wird von den Bedrängten der ruhig schlafende Heiland geweckt. Alles ist auf das natürlichste bewegt, und man kaum den Gegenstand sprechender, und menschlich gemüthlicher aufgefasst denken, als der schlichte Künstler gethan, der den geistigen Gehalt der biblischen Gegenstände mit so naiver Treue

*) *Waagen*, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. II. Band. S. 94.

und Ansprache wiedergiebt. Aus jener ersten Zeit rühren ferner noch „der im Nachdenken versunkene Gelehrte“ im Louvre, und sein eigenes Bild daselbst und im Berliner Museum, und mehrere andere seiner vortrefflichen Bildnisse her. Auch begann er in dieser Zeit schon jene Reihe von biblischen Darstellungen, welche heute die Pinakothek von München zieren.

Schon in diesen Werken ist Rembrandts eigenthümliches Kunstideal bemerkbar. Es beruht lediglich — abgesehen von der innigen Wiedergabe der Seelenzustände — auf dem Zauber und der Harmonie der Farben und auf Gegensätzen, die er in denselben mit wunderbarer Gewalt spielen lässt und, die er zum Ausdruck des ihm innewohnenden poetischen Gedankens benutzt. Daher liebt er die geschlossene Beleuchtung, in welcher ein scharf einfallendes Licht einzelne Theile des dargestellten Gegenstandes in ein helles Licht im Gegensatz zu breiten klaren Schattenmassen setzt, oder wie Sandrart diess treffend ausdrückt: *) „In seinen Werken liess unser Künstler wenig Licht sehen, ausser an dem fürnehmsten Orte seines Bildes, um welches er Licht und Schatten künstlich beisammen hielt, sammt einer wohlgemessenen Reflexion, also dass das Licht in den Schatten mit grossem Urtheil wiche, die Colorit war ganz glühend, und in allem eine hohe Vernunft.“ Theils die Vollendung seiner Bilder, theils die neue Art der Beleuchtung, welche den Beschauer fast unwiderstehlich an sich fesselt, zum Theil wohl seine Meisterschaft im Portrait, hatten ihm schon in früher Zeit die Gunst der Liebhaber gewonnen, so dass er sich bald eines überaus grossen Rufes erfreute. Bereits hatten sich um den jugendlichen Meister einige Schüler gesammelt, unter ihnen vor allen sein Landsmann Gerard Dow, der nachher so berühmt gewordene Feinmaler, Ferdinand Bol, de Koningk und A. Man erzählt, dass Rembrandt für seine immer zahlreicher besuchte Schule ein Packhaus gemiethet, worin er so viele Abtheilungen als Schüler hatte, damit keiner den Andern bei der Arbeit stören möge, — eine sehr vortheilhafte Einrichtung, welche heute noch in manchem grösseren Maleratelier wünschenswerth wäre.

War sonach Rembrandt in seinem Künstlerberufe glücklich zu nennen, war in seiner Werkstatt reges Leben, und häuften sich von Jahr zu

*) *Sandrart* a. a. O. Theil II. S. 327.

Jahr seine Bestellungen, so war er nicht minder glücklich, in seinen übrigen Lebensbeziehungen. Im Jahre 1634, erst 26 Jahre alt, verheirathete er sich mit Soskia Uillenburg, einem anmuthigen — und nach ihrem Portrait zu schliessen geistig überaus belebten Mädchen, aus einer sehr wohlhabenden und angesehenen friesischen Bürgerfamilie, welche der Secte der Mennoniten angehört zu haben scheint. Diese Ehe, welche leider nur acht Jahre währte, und mit zwei Kindern, von denen das eine zeitig starb, gesegnet war, scheint eine überaus glückliche gewesen zu sein, und es ist unzweifelhaft, dass der Künstler während der Dauer derselben am reichsten und glücklichsten producirte. Ausserdem stand Rembrandt mit den bedeutendsten Männern seines Vaterlandes, wie z. B. mit dem Schriftsteller de Decker, mit Constantin Huygens u. A. in geselligen Beziehungen, wie nicht minder seine Freundschaft mit dem gelehrten und und kunstliebenden Bürgermeister Fix von Amsterdam bekannt ist. Halten wir diese Umstände alle zusammen, so ergiebt sich, dass das Loos unsres Künstlers ein beneidenswerthes gewesen ist. Mit einer jungen, liebenswürdigen Frau verheirathet, welche ihm nebenbei ein bedeutendes Vermögens zugebracht hatte, im Vollbesitze jugendlicher Meisterschaft, umgeben von talentvollen Schülern, mit vielen und ehrenden Aufträgen versehen, im Verkehre mit gebildeten und angesehenen Freunden, im Stande seiner Lieblingsneigung, schöne und seltene Kunstwerke zu sammeln, Folge zu leisten! Was bedurfte er mehr zu seinem Glücke? So ist auch in seinem eigenen Portrait der Ausdruck kühner Kraft und vollen Glückgefühles unverkennbar. „Namentlich in dem Bilde von 1634, dem Jahre der Verheirathung, liegt ein freier, sicherer, fast übermüthiger Sinn ausgesprochen, der aber wohlthuend wirkt, weil er mit Ernst und Entschlossenheit gepaart ist. In dem Bilde von 1637 ist weder Aufregung noch heftige Anspannung zu finden. Hier herrscht die innere Ruhe und Sammlung des Mannes vor.“ *)

Kleidung und Haltung ist vornehm, geschmackvoll, erstere mit einer gewissen Hinneigung zu solider Pracht. Die ganze Erscheinung macht den Eindruck von geistiger und leiblicher Pflege, die Locken wallen in schöner Ordnung um sein Haupt, und auf dem Antlitz ruht der Ausdruck klaren Scharfsinns, ruhiger Beobachtung,

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. Bd. II. S. 222.

grosser Innerlichkeit, ja es spiegelt sich — um mit Guhls Worten zu sprechen: „die schöne Zeit des Vollbesitzes von Genie, Glück und Liebe in den Zügen dieses Antlitzes.“ Auch in seine Häuslichkeit lässt uns der Künstler in einem zu Dresden befindlichen Bildnisse blicken.

In frohsinnigem Muthe und fast herausfordernden Glücksgefühle, erhebt der Künstler das volle Glas, während er sein junges Weib, die sich halb verschämt, halb neckisch umschaut, auf dem Schoosse hält. Beide sitzen an einer reichen Tafel, auf welcher das Prunkgericht damaliger Zeit, der Pfau mit seinem Federaufsatze nicht fehlt. Wer diess Bild betrachtet, den muss ein ungläubiges Lächeln über das Mährchen von Rembrandts Geiz beschleichen, wie er nicht minder die Nachricht, als habe er sich nur mit Leuten aus den untersten Volksklassen herumgetrieben, als sei er selbst ein gemeiner, schmutziger Schlingel gewesen, bei dem Anblicke seiner Bildnisse bezweifeln müsste, auch wenn seine Beziehungen zu bedeutenden und gebildeten Männern nicht bekannt geworden wären. Dass Rembrandt seine Charaktere, die Motive einzelner seiner Bilder da suchte, wo sich noch alle Affecte des Gemüths lebendiger, unverfälschter zur Schau tragen, nemlich im Volke, dass er wohl namentlich in spätern Jahren, als er die Unbeständigkeit sogenannter Freunde kennen gelernt haben mochte, sich mehr zu einfachen, harmlosen Menschen, zu Handwerkern, Bauern, oder wie Sandrart meint, „zu niedrigen Leuten“ gesellet, das ergiebt sich bei einem Blicke auf seine Bilder, bei genauerer Kenntniss seiner ganzen künstlerischen Richtung, als ziemliche Gewissheit. Dass er aber dessenungeachtet ein wohlanständiger, zwar schlichter, und doch seines Werthes sich bewusster Mann von uneigennützigen Charakter gewesen, das weisen allein die wenigen Briefe nach, die von ihm bekannt geworden sind*) und aus den Jahren 1638 und 39 herrühren. Sie betreffen zwei Bilder, welche er dem Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien gemalt hat, und wegen deren Bezahlung er sich an den Sekretair des Prinzen, den Dichter Constantin Huygens wendet. Er setzt in einem derselben den Preis der beiden Bilder selbst an, indem er sagt: „ich meine, sie sollen so befunden werden, dass S. Hoheit selbst mir nicht weniger, als tausend Gulden für jedes aussetzen dürfte.“ Doch fügt er sogleich bei: „doch so Sr. Hoheit dünkt, dass sie nicht so viel

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. Bd. II. S. 223.

werth sind, mögen Hochdieselben nach eigenem Belieben weniger geben, ich verlasse mich auf Sr. Hoheit Einsicht und Diskretion. Will mich dankbarlich damit begnügen lassen.“ So schreibt nur ein bescheidener und liebenswürdiger Künstler, keinesfalls ist der geizige Schuft, als welchen die Biographen ihn meist dargestellt haben, darin erkennbar.

In den Jahren seiner Ehe malte er den „Apostel Paulus“ (in Belvedere zu Wien) sowie das berühmte Bild „Braut und Bräutigam,“ einige biblische Gegenstände, unter ihnen „Simsons Hochzeit unter den Philistern“ fälschlicherweise das Fest des Ahasverus genannt. Es ist ein eigenthümlicher Zauber in diesem Bilde, es ist der alttestamentarische Geist vollkommen wahr und menschlich ins holländische übersetzt, und dennoch keine Travestie, so bedeutend weiss der Künstler mit der Poesie seiner Farbe, mit der tiefen Innerlichkeit seiner sozusagen malerisch-fühlenden Seele den Gegenstand weit über die Gewöhnlichkeit zu erheben. Simsons Braut, mit Krone und reichem Schmucke versehen, mit unter der Brust aufgelegten ineinandergehaltenen Händen und aufgelösten prächtigen Haare, sitzt neben dem übermüthigen, mit Blumen geschmückten Simson, der den Philistern hinter ihm Räthsel — wie es scheint lustiger Art aufgiebt. Sie ist von dem frölichen Leben um sich her unberührt, und schaut halb ernst, soll träumerisch lächelnd vor sich hin. Auf ihr liegt das hellste Licht, während fast das ganze Bild in einem treulichen, den Eindruck reichster und poetischster Wirklichkeit machenden Helldunkel liegt, in lustigen zum Theil höchst ungenirten Gruppen sitzt die lebensfrohe Gesellschaft scherzend und herzend, um den mit reichem Tafelschmuck versehenen Tisch.

Ein noch berühmteres Bild stammt aus jener Zeit, welches nach der allgemeinen Annahme den tyrannischen Prinzen Adolf von Geldern vorstellt, wie er drohende Flüche gegen seinen gefangenen Vater Arnold ausstösst. Koloff hat jedoch bis zur Zweifellosigkeit nachgewiesen,*) dass dieses Bild vielmehr Simson darstellt, der das Haus seines Weibes in Thimnath, das er besuchen will, verschlossen findet.

Die Reihenfolge biblischer Bilder, welche der Meister für den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien malte, und welche nun die Mün-

*) *Koloff* a. a. O. S. 443.

chener Pinakothek schmücken, ferner die „Heimsuchung" in der Grosvenor-Gallerie zu London, „die heilige Familie" im Louvre, „das Opfer Noahs" in Dresden, mehrere seiner vorzüglichsten Bildnisse, endlich sein grösstes Bild, die sogenannte „Nachtwache" zu Amsterdam, rühren gleichfalls aus jener glücklichen Periode seines Lebens her. Die „Nachtwache" stellt den Aufbruch einer Compagnie Bürgermiliz von Amsterdam zu einem Festschiessen dar. In der Mitte schreiten der Capitain und Lieutenant vor, während sich die Uebrigen zum Auszug rüsten, ihre Flinten richten, sich ordnen, sammeln, gelegentlich miteinander scherzen, — eine Composition von etlichen zwanzig lebensgrossen Portraitfiguren von erstaunlichem Leben. Nach Baldinucci ist Rembrandts Ruf hauptsächlich durch dieses Werk, für welches er 4000 brabanter Thaler erhalten, begründet und verbreitet worden.

Die Hauptbedeutung Rembrandts liegt neben seiner unvergleichlichen Meisterschaft im Portrait, in der Darstellung und Auffassung biblischer Gegenstände. Genreartiges und Landschaftliches wirken bei Rembrandts biblischen Darstellungen zu einem Ganzen zusammen. Wir fühlen ein Behagen beim Beschauen seiner Bilder, wie sie ein Kind beim Erzählen der biblischen Geschichte empfindet. Es ist alles greifbares, unmittelbares Leben, die Figuren stehen uns menschlich nahe, wir leiden, weinen und lachen mit ihnen. Schlichtheit, Wahrheit und Innigkeit des Gefühls tritt aus allen biblischen Bildern hervor. Mit Shakespearscher Menschenkenntniss, oft mit Shakespearschem Humor ist der biblische Gehalt in seiner Menschlichkeit wiedergegeben, frei von aller Strenge der Alten, frei von dem Prunke der katholischen Kirche. Ihm ist die heilige Familie, die eines holländischen Zimmermanns, das Kind liegt wohlverpackt in einer Korbwiege, während seine bürgerliche Mutter das Lesen unterbrechend, nach ihm schaut, Josef im Hintergrunde emsig arbeitet. Es ist nichts darin, was uns über die Sphäre des Natürlichen erhebt, als ein Zauber von tiefinnerem Behagen, den das stille Glück, der Zug echter Frömmigkeit erweckt. Freilich würden Rembrandts Bilder nie eine Kirche schmücken können, dafür würden sie selbst in der niedrigsten Hütte nicht als ein fremder Schmuck auffallen. Für ihn war es aber auch mit der Kirchenmalerei aus, die Bibel war ein Hausbuch geworden, dessen „Erzählungen und Lehren sich wie ein goldener Faden, aber in höchst individueller Auffassung durch das Leben eines Jeden zo-

gen.“ Man wollte die Propheten und Patriarchen, die Heiligen und Apostel nicht mehr auf Thronen, und unter Draperieen, man wollte sie so sehen, wie wir uns sehen, ebenso menschlich handelnd, redend, mit denselben Leidenschaften, mit denselben Bedürfnissen. Dass Rembrandt mit Vorliebe die altbiblischen Gegenstände behandelte, das lag in der plastisch-lebendigen Zeichnung des alten Testaments, das lag daran, dass man die Nachkommen der Patriarchen, zum Theil ehrwürdige Erscheinungen, „noch mit ihren langen Talaren und Rockeloren herumwandeln sah“, dass endlich der protestantische Sectengeist damaliger Zeit, wie sich schon in der Sprache zeigte, stark nach dem Hebräischen hinneigte. Und gerade in den Niederlanden hatte die aus der Umgebung hergeleitete Darstellung biblischer Gegenstände nichts dem Charakter des Volkes Fremdes an sich. Ein frischer Zug von Realismus ging ja ohnediess durch diess Volk, hatten doch die älteren Niederländer ihre biblischen Gestalten in oft rührender Naivität aus der sie umgebenden Welt genommen. Und wenn bei Rembrandt die Tracht und Costümehaltung der biblischen Bilder oft eine bizarre, wunderlich durcheinandergemischte genannt werden muss, so ist zu berücksichtigen, dass auch hierzu theils der Zug der Zeit, mit besonderer Vorliebe die Sitten fremder Völker kennen zu lernen, zu vergleichen, theils der Zusammenfluss fremdländischer Gestalten in Amsterdam „der Königin des Meeres“, und deren anregender Anblick wohl verleiten konnte. War doch auch seine häusliche Einrichtung „ein buntes Allerlei, von allen Ecken und Enden der Welt herbeigeholt.“

Dazu kam bei Rembrandt noch ein Element, welches nicht bloss seine biblischen Bilder, sondern seine Gemälde überhaupt charakterisirt, und welches Waagen feinsinnig erfasste, wenn er sagt:*) „der Zug seiner künstlerischen Natur nach dem Wahren, und nach dem Reiz des Malerischen, welcher in der vollkommensten Ausbildung des Helldunkels seine grösste Befriedigung fand, war so gross, die Abwesenheit des Sinnes für Schönheit oder auch genauere Ausbildung der Form, sowie für Grazie der Bewegung so entschieden, dass er nicht aus Unkenntniss, wie man früher geglaubt, sondern vielmehr trotz der Bekanntschaft mit dem Bedeutendsten, was die Kunst in der letztern Richtung hervorgebracht, die

*) *Waagen*, Handb. der deutschen und niederl. Malerschulen. Bd II. S 92.

ihm von der Natur vorgeschriebene Bahn unbeirrt verfolgte. Zu der Virtuosität des Vortrags kommt aber die ihm eigenthümliche Gefühlsweise. Verschiedene Zustände, welche sich als eine Bedingung des Climas, nur bei den Nordländern vorfinden, erhalten nemlich in dieser Gefühlsweise ihre künstlerische Verherrlichung, und zwar mit der Tiefe und Innigkeit eines echt germanischen Naturells. Im Gegensatze der Rauhigkeit und Unwirthbarkeit des Climas, welches während des grössten Theils des Jahres durch Kälte, Nässe und Dunkelheit den Aufenthalt im Freiem schädlich und unangenehm macht, hat nemlich der Nordländer sich eine Häuslichkeit ausgebildet, welche durch die Geschlossenheit der von ihm künstlich erwärmten, und während so vieler Stunden auch künstlich erhaltnen Räume, durch den Schmuck, den jeder ihnen nach seinen Kräften zu geben sucht, ein ganz eigenthümliches Gefühl der Behaglichkeit und Gemüthlichkeit erzeugt, welches durch das Bewusstsein jenes Gegensatzes mit dem unwirthlichen Zustande draussen noch erhöht wird, ein Gefühl, wovon der Südländer schon wegen der ganz andern klimatischen Bedingungen keine Vorstellung hat, welches aber überdem den romanischen Nationen, deren Grundbestand von der antik-römischen Bevölkerung gebildet wird, also den Italienern, Franzosen und Spaniern, weniger eigen ist. Dieses Gefühl spricht uns nun aus vielen der Bilder und Radirungen Rembrandts an, und nicht wenig trägt hiezu die von ihm gewählte, unserm Kerzen- oder Kaminfeuer engverwandte Beleuchtung durch ein helles, sehr warmes, aber geschlossenes Licht bei, welches grössere Schattenmassen nur dämmernd durchdringt. Dadurch, dass in dieser Beleuchtung die Gegenstände erst allmälig auftauchen, und manche mehr geahnt als gesehen werden, entsteht zum Theil das ihm eigene und ebenfalls höchst wirksame Gefühl des Geheimnissvollen und Seltsamen. Es ist der letzte Nachklang des den Germanen so tief eingewurzelten Gefühls für das Phantastische, welches früher so viele Gebilde der Kunst hervorgerufen hat.“

Im Jahre 1642, in welchem er seine berühmte „Nachtwache“ gemalt hatte, starb Rembrandts Frau. Dieser Verlust führte offenbar einen Wendepunkt in seinem bis dahin so überaus glücklichen Leben herbei. Der von ihr hinterlassene Sohn Titus war erst ein Jahr alt, als die Mutter starb. Obgleich Rembrandts Frau ein nicht unbedeutendes Vermögen hinterliess, und dessen Nutzniessung bis zur Volljährigkeit des Sohnes oder bis zu

anderweiter Verheirathung Rembrandts diesem zukam, obwohl er selbst viele Bestellungen hatte, und seine Bilder ihm gut bezahlt wurden, ungeachtet „seine Behausung in Amsterdam mit fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruction und Lehre erfüllet war, deren jedes ihm jährlich in die 100 Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Mahlwerken und Kupferstichen erhalten, der sich auch in die 2 bis 2500 Gulden baares Geld belaufen,"*) gingen doch von jetzt an seine Vermögensverhältnisse rückwärts. Sei es, dass ihm die treue, sorgsame und verständige Hausfrau nicht mehr zur Seite stand, was bei einem Künstler, der sein grösstes Glück in der Versenkung in seiner Arbeit fand, wohl von Bedeutung sein muss, sei es, dass er einen Theil seines Vermögens bei der später eintretenden Handelskrise in Amsterdam durch unsichere Anlage verloren hatte, sei es, dass er über die Gebühr Geld in seine Sammlungen steckte, (soll er doch einst nach Sandrarts Angabe für einige wenige Kupferstiche in einer Auction 1400 Gulden und für eine kleine Radirung, ein Muselmännchen, der Eulenspiegel genannt, 80 Reichsthaler bezahlt haben,) soviel ist gewiss, dass er bereits zehn Jahre nach dem Tode seiner ersten Frau sich in pekuniärer Verlegenheit befand. In seinem Schaffen haben ihn diese misslichen Verhältnisse nicht gehindert. Von den Werken jener Jahre sind die „Bathseba", der „Falkenjäger" in der Grosvenor Gallerie, die „Ehebrecherin" vom Jahre 1645, (Nationalgallerie zu London), mehrere heilige Familien (in Cassel und der Eremitage zu Petersburg), die „Anbetung der Hirten" (londoner Nationalgallerie), die Emmausgänger und „der barmherzige Samariter" (im Louvre) vom Jahre 1650, Samuel und Hanna (Bridgewater Gallerie zu London), das „Opfer Abrahams" zu erwähnen. Es würde zu weit führen, diese zum Theil herrlichen Werke des Genaueren zu beschreiben; im Ganzen gilt auch von ihnen das über die biblische Auffassung Rembrandts bereits Gesagte.

Im Jahre 1656 scheint der Künstler eine zweite Ehe eingegangen zu sein. Rembrandt war daher nach der Bestimmung des Testaments seiner ersten Frau gehalten, sich mit seinem damals noch unmündigen Sohne Titus zu sondern. Die Vormundschaft scheint in dieser Beziehung mit ihm nicht glimpflich umgegangen zu sein. Da er nicht im Stande war, das gesammte dem Sohne zufallende mütterliche Vermögen sofort heraus-

*) *Sandrart*, a. a. O. S. 327.

zuzahlen, hatte man es für das rathsamste gehalten, sich aus seiner gesammten Habe bezahlt zu machen. Im Monat Juni 1656 wurde er für insolvent erklärt, und von seiner Habe ein gerichtliches Inventar aufgenommen, welches noch in der Handelskammer von Amsterdam vorhanden ist. Nichts wurde von dieser Inventur ausgeschlossen, von den werthvollsten Kunstschätzen an bis zu dem geringfügigsten Plunder, ja sogar die „Wäsche, die noch auf der Bleiche sein soll" wurde wenigstens ihrem ungefähren Werthe nach angegeben. Aus diesem Inventar ist der hohe Werth der Rembrandtschen Sammlung erkenntlich, waren doch 100 grössere und kleinere Bilder, darunter von Adrian Brouwer, Jon Lievensz, von van Eyk, Lucas van Leyden, von Giorgione, Palma Vecchio, von Rafael, und vierzig von Rembrandt selbst, ausserdem eine grosse Anzahl von Handzeichnungen der berühmtesten Meister, eine herrliche Kupferstichsammlung, endlich eine Menge Gypsabgüsse nach vorzüglichen Antiken und viele andere Schätze an kostbaren Gewändern, fremdländischen Seltenheiten u. dergl. darin enthalten! Also nicht alter Trödelkram war es, mit dem wir uns den Meister umgeben zu denken haben, sondern eine wahrhaft fürstliche Kunstsammlung, welche heute zuverlässig einen Werth von mehreren hunderttausend Gulden repräsentiren würde.

Alle diese einem Künstler kostbaren Besitzthümer wurden in den Novembertagen des Jahres 1657 um den Spottpreis von 1964 Gulden versteigert, während man sein Haus am 1. Februar 1658 für 11,218 Gulden verkaufte. Rembrandt musste Haus und Hof räumen, und er quartirte sich in demselben Wirthshause zur Krone, wo auch seine Sachen versteigert wurden, ein. Man hat vielfach darüber Erörterungen angestellt, wie es möglich gewesen ist, dass der Künstler in so tiefe Bedrängniss habe kommen können. Es wirkte hier eben mancherlei zusammen. Es ist wahrscheinlich, dass er selbst nicht ohne den Eigensinn der Rechtschaffenheit gewesen, nach Sandrart hat er sich nicht mit den Leuten zu halten gewusst, auf der andern Seite ist es erklärlich, dass in einer Zeit, in welcher überhaupt grosse Calamität in Amsterdam herrschte, es standen daselbst damals in Folge Kriegsschadens nach einigen Schriftstellern 1500, nach andern 3000 Häuser leer, — jeder nur auf die Rettung seines Vermögens bedacht war, um so mehr aber eine Vormundschaft rücksichtslos verfahren musste, und eine günstigere Zeit zum Verkaufe von Rembrandts Hab und Gut nicht abgewartet werden konnte. Soviel steht aber

fest, dass selbst dies Unglück des Künstlers Productionskraft nicht zu schwächen vermocht hat, denn er schuf in dem Jahre 1656, wo er aller seiner Habe entledigt wurde, zwei ferner hervorragende Meisterwerke: „Jacob segnet Josephs Söhne" und den „geharnischten Speerträger" in Cassel. — Auch in den spätern Jahren liess seine Thätigkeit nicht nach. Vom Jahre 1657 ist die „Anbetung der Könige" (kgl. Sammlung von England,) 1658 der „gefesselte Christus" (Darmstadt,) 1659 „Moses mit den Gesetztafeln" (Berlin,) 1660 sein eigenes Bildniss, 1661 die „Vorsteher der Tuchhalle" (Museum zu Amsterdam).

Von der grossen Anzahl seiner Bilder sind hier nur die hauptsächlichsten auf dem Gebiete der Historie und des Portraits anzuführen gewesen. Eine Menge nicht aufgeführter ziert die Gallerien fast aller Hauptstädte Europas, seine Handzeichnungen, welche in grosser Menge öffentliche und Privatsammlungen besitzen, und die seine Meisterschaft nicht minder bekunden, ebenso seine zahlreichen Radirungen, in denen er namentlich in Bezug auf die Wirkung des Helldunkels unübertroffen ist, bekunden, welchen grenzenlosen Fleiss dieser Meister bis in die letzten Jahre seines anfangs glänzenden, später trüben Lebens sich bewahrt haben, wie er in seiner Kunst völlig in Liebe aufgegangen sein muss. Auch auf dem Gebiete der Landschaft hat er Hervorragendes geleistet. Die von schwermüthiger Empfindung erfüllten, erhaben poetischen Landschaften zu Cassel, Braunschweig und Dresden sind wahre Perlen dieser Gallerien, und in der zu London in der Sammlung des Lord Overstone befindlichen Landschaft „einer von dunklen Wolken überschatteten Fernsicht über das flache Land von Holland" soll das Gefühl „einer erhabenen Melancholie, einer tiefen Einsamkeit mit wunderbarer Meisterschaft ausgesprochen" sein.

Die Stimmung dieses Bildes scheint auch die Grundstimmung seiner letzten Lebensjahre gewesen zu sein. Er hatte sich von der Welt, die so rauh mit ihm verfahren war, zurückgezogen, und bloss sich und seiner Kunst gelebt. Aber trotzdem er fleissig war, scheint sich ihm das Glück nicht mehr zugewendet zu haben. Es fehlen uns alle Nachrichten über seine ferneren Schicksale. Dass er aber der Trübsal und der kleinen Schläge eines ungünstigen Geschicks viel ertragen haben muss, das weist deutlicher, als es die Geschichtschreibung vermöchte, seine Kunst in dem von ihm gemalten Selbstbildnisse vom Jahre 1660 nach. Es ist darin der

von den Leiden des Lebens gebeugte, und vor der Zeit gealterte Künstler zu erkennen. „Es ist noch der alte Kopf, aber wie verändert, der schöne wallende Haarschmuck und das prächtige Barett sind verschwunden, statt dessen kommen wenige Haare unter einem Tuche hervor, das um den Kopf gewunden ist. Der Mund hat noch etwas von dem alten Geiste, in ihm glaubt man moch den Kenner und Beobachter des menschlichen Herzens zu erkennen. Die Augen aber, die sonst so kühn blickten, sind jetzt müde, und zur Hälfte von den matt heruntergesunkenen Lidern bedeckt, auf der Stirn haben Kummer und Sorge ihre traurigen Schriftzüge eingegraben. Es liegt etwas Trauriges in diesem Wechsel.“

Mit seiner zweiten Frau soll Rembrandt zwei Töchter erzeugt haben, über deren Lebensschicksale nichts verlautet. Sein Sohn erster Ehe Titus starb — ein Jahr vor seinem Vater. Er war Maler, hat jedoch irgend welche Bedeutung nicht erlangt. Rembrandt selbst starb im Monat October des Jahres 1669 zu Amsterdam. Wenn es auch jedenfalls gewagt erscheint, daraus, dass in dem Grabrechnungsbuche die Kosten der Beerdigung auf 15 Gulden angegeben sind, auf die tiefste Verarmung des Künstlers zu schliessen, so ist doch aus den vorhandenen Nachrichten mit Sicherheit anzunehmen, dass das Glück, welches der Jugend des genialen Künstlers so hold zugelächelt hatte, in seinen letzten Tagen ihm nicht zur Seite stand. Der Nachwelt war es vorbehalten, das Bild des grossen Todten, der sanglos zur Erde gesenkt wurde, mit dem unverwelklichen Lorbeer des Künstlerruhms zu schmücken.

Die niederländischen Genremaler.

War schon bei den ältesten Meistern der niederländischen Schulen der Zug nach behaglicher Schilderung des sie umgebenden Lebens, wenn derselbe auch nur im Interesse der kirchlichen Malerei verwerthet wurde, doch unverkennbar, ja zum Theil sehr stark ausgeprägt, so ist es nicht zu verwundern, dass bei der Trennung der Kunst aus dem Verbande der Kirche, bei der in's Ungeheure gehenden Zuführung neuen geistigen Stoffs

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 222.

durch die Literatur, bei dem erstarkten Bewusstsein einer neuen Existenz in Staat und Haus, und vornehmlich bei dem Streben eines freien unabhängigen Volkes nach behaglicher Existenz in allen Lebenskreisen, die Kunst gern ergriff, was dazu dienen konnte, den poetischen Gehalt des umgebenden Lebens zum Ausdruck zu bringen, und damit zugleich Zeugniss abzulegen von dem lebendigen Nationalbewusstsein, welches dieses kleine Volk beseelte, und zu einem der geachtetsten und reichsten damaliger Welt machte.

Der Zug nach naturalistischer Beherrschung des Lebens und der darin enthaltenen Gedanken, der ausserhalb der sogenannten historischen Malerei mit voller Macht zur Geltung kam, war zwar auch bei den romanischen Nationen, den Italienern und Spaniern zu ersehen, aber es fehlte fast die Hauptbedingung für die liebevolle Entfaltung des Genre, die Häuslichkeit und die behagliche Wärme der Empfindung, welche in Hinblick auf dieselbe zu schaffen vermochte. Daher sind die Genrebilder der Italiener z. B. meist in grossen Dimensionen gehalten, welche häufig für unsere Empfindung beim Anblick der darin dargestellten Gegenstände etwas Schreckhaftes haben. Daher vermögen solche Bilder sehr wohl den grossen Saal eines geräumigen und weitläufigen italienischen Palazzo, aber gewiss nicht das Gemach eines niederländischen Patricierhauses mit seinem warmen tiefgoldigen Tone zu zieren. Es war ein ganz neues Moment der künstlerischen Begeisterung, das sich in der flamändischen und holländischen Malerei zeigt, und das von den grossen Meistern der beiden Schulen, Rubens und Rembrandt, zuerst angeschlagen worden ist.

„Manche Maler fühlten sich von der Schönheit und Eleganz angezogen, welche in Folge des grossen Reichthums in den Kleidern, dem Hausgeräth und der ganzen Umgebung der höheren Stände Sitte geworden war. Solche Bilder haben gelegentlich einen novellenartigen, immer aber den Reiz, in ein behagliches und sorgenfreies Dasein zu blicken. Bald wird ein Familienconcert gemacht, bald der Hausarzt befragt, bald ist die Aufmerksamkeit auf einen zierlichen Wachtelhund, oder einen Papagei gerichtet, oder wird von einem Besuch, oder der Toilette in Anspruch genommen. Andere Maler fanden sich mehr von dem zwangloseren, und, bei grösserer Beschränktheit, doch glücklichen Leben und Treiben der kleinen Bürger und Landleute angesprochen. Wir sehen diese daher meist in gemächlichem Zusammensein, wie sie sich bei Speis und Trank,

oder durch Tanz und Spiel die Zeit vertreiben, gelegentlich aber auch, wie sie dabei in Hader gerathen, häufig spricht sich in solchen Bilder ein ergötzlicher Humor aus. Wieder andere Maler wendeten sich der Darstellung des Viehs, welches sich ihren Augen auf den fetten, unabsehbaren Wiesen ihres Vaterlandes in seltener Schönheit darbot, in Verbindung mit der umgebenden Landschaft, zu.

Solche Bilder bringen in hohem Grade das Gefühl des stillen friedlichen Glücks des Landlebens hervor. Noch andere Maler aber machten die Landschaft zur Hauptaufgabe. Diese beweisen ganz besonders die grosse Macht der Kunst. Denn wie einförmig auch die Natur ihrer Vaterlandes ist, so wussten sie doch ihren Bildern durch Tiefe des Gefühls, durch die grösste Wahrheit, durch eine glückliche Wahl des Standpunktes, durch die Verschiedenheiten der Tageszeit, der Beleuchtung und des Wetters, eine solche Mannichfaltigkeit und einen so grossen Reiz zu geben, dass ihre Landschaften für den gebildeten Kunstfreund auf durchaus gleicher Höhe mit den Bildern eines Claude Lorrain und eines Gaspar Poussin stehen, welche uns doch die gewähltesten Motive der so wunderschönen italienischen Natur vor Augen führen. Auch die Nettigkeit und Sauberkeit ihrer Häuser, die mannichfaltigen Spiele des Lichts in den Kirchen, veranlasste verschiedene Künstler, diese zum Gegenstande anziehender Bilder zu machen, worin selbst die schwierigsten Aufgaben der Luft und Linienperspective auf das Glücklichste gelöst sind. Die seltene Schönheit, wozu in Holland Blumen und Früchte, vermöge der sorgfältigsten Cultur, ausgebildet werden, bewog ebenfalls manche Maler, sich auf Darstellung derselben zu legen, und es gelang ihnen durch geschmackvolle Zusammenstellung der Formen und Farben, durch die grösste Naturwahrheit der einzelnen, durch den vollendetsten Vortrag, höchst anziehende Bilder hervorzubringen. Vermittelst dieser Eigenschaften wussten sie selbst den gleichgültigsten Gegenständen, als allerlei Hausgeräth, einem Frühstück u. dergl. m., welche man unter dem Namen Stillleben begreift, noch einen gewissen künstlerischen Reiz abzugewinnen. Zwei Eigenschaften aber sind den Bildern aller dieser verschiedenen Gattungen gemein, das feinste Gefühl für das Malerische, und die grösste Meisterschaft der Technik. Nach einem richtigen Gefühl, dass dem kleinen geistigen Interesse aller dieser Bilder auch nur ein mässiges Format entspräche, wurde ihnen in der Regel auch nur ein ein solches gegeben.

Da nun dieses ebenfalls den meist nicht grossen Räumlichkeiten der Liebhaber entsprach, so kann man sagen, dass die holländische Schule dieser Epoche eine neue Gattung, die Kabinetsmalerei, ins Leben gerufen hat.“ *)

Nur bei dem lebhaften Gefallen am Bilderschmucke der *Zimmer*, welches sich bald über alle wohlhabenderen Classen der Bevölkerung ausdehnte, ist die erfreulich grosse Anzahl von Gemälden zu erklären, welche in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraume von niederländischen Künstlern hervorgebracht wurden, nur aus der Behaglichkeit des Schaffens, der sich die nordgermanische Natur so gern hingiebt, die hohe Vortrefflichkeit der hervorgebrachten Werke herzuleiten. Ihre Gesammtheit giebt, wie dies in keiner andern Zeit geschehen, ein so treues und detailirtes Bild des ganzen niederländischen Lebens, dass wir mitten darin zu stehen vermeinen, dass sie neben dem Kunstwerth einen unvergleichlich hohen culturhistorischen Werth beanspruchen darf, und so echt und wahr erscheint die Auffassung des Lebens durch die niederländischen Genremaler, dass wir bei der Zähigkeit, mit der der Holländer an dem Herkommen festhält, noch heute fast überall dasselbe, was in den Kunstwerken damaliger Zeit gespiegelt ist, wiederfinden.

Bei der Hingabe der niederländischen Meister an die zum Theil doch geistig beschränkten Kreise ihres künstlerischen Schaffens, bei dem Mangel eines gewaltigen Kampfes von Gegensätzen in ihren Produktionen und geistigem Sein, ist es natürlich, dass deren Leben meist einen einfachen anspruchslosen Verlauf gehabt hat, in dem sich oft mit überraschender Treue ihr Schaffen, wie umgekehrt in ihren Werken ihr Leben abgebildet findet.

Der erste unter diesen Genremalern, *David Teniers der Jüngere*, wurde im Jahre 1610 zu Antwerpen geboren. Sein Vater David Teniers, 1582 gleichfalls zu Antwerpen geboren, war kein unberühmter Maler gewesen. Er hatte sich nach Sandrarts Angabe bei Rubens gebildet, und „später in Rom bei Adam Elzheimer gebessert“. Bei dem Vater erlernte der begabte Knabe die Malerei, und war diess für die Richtung seines Talents nach dem Genre hin von massgebender Bedeutung. Was die

*) *Waagen*, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. II. Band. S. 3.



David Teniers der Jüngere.

Freiheit der Behandlung betrifft, welche ihm später in so hohem Grade eigen war, und sehr bedeutend von der Unbeholfenheit und Härte der Farben und Umrisse in den Bildern seines Vaters absticht; so hatte er solche zunächst neben seinem angebornen Talente wohl dem hohen Einflusse Rubens, dessen Werkstatt er jedenfalls eine Zeitlang als Lernender besuchte, zu danken. Bereits im Jahre 1632, also erst 22 Jahre alt, und im gleichen Alter wie Rembrandt, gelangte er zu selbstständiger Meisterschaft, indem er feierlich in die Meistergilde zu Antwerpen aufgenommen wurde. Mit unglaublicher Leichtigkeit, welche sich bis zu seinem fünfzigsten Jahre in einer steten Steigerung befand, begann der jugendliche Meister zu schaffen. In der ersten Zeit war er den Einflüssen seiner Umgebung noch ziemlich unterworfen, namentlich lehnte er sich an des Brouwer Weise an, seine Bilder sind noch meist von grösseren Dimensionen, von mehr dekorativer Behandlung, bis er immer mehr zur vollendeten Ausbildung der ihm eigenthümlichen Vorzüge, einer „unglaublichen Leichtigkeit der Touche", der klarsten Färbung und fleissigsten und doch nirgend ängstlichen Vollendung gelangte; Eigenschaften, welche gerade in dem Zeitraume von 20 Jahren, von 1640—1660, seine besten Werke hervorbrachten. Der Verlauf von Teniers Leben ist ein sehr glücklicher zu nennen. Im Jahre 1637, also erst 27 Jahre alt, heirathete er eine Tochter des Jan Breughel, welcher, unter dem Namen Sammetbreughel bekannt, unter den Genremalern seiner Zeit eine bedeutende Rolle durch die Lebendigkeit seiner Darstellungen spielte, und bereits 1625 gestorben war. Bei dieser Hochzeit war Rubens einer der Zeugen, ein Zeichen, dass der grosse Meister, wenn auch nicht mit Teniers selbst befreundet (ersterer war schon 60 Jahre alt, dieser noch ein Jüngling), doch dessen Familie nahe stand, oder wenigstens als dessen Gönner erschien. Teniers Persönlichkeit muss nach den darüber vorhandenen Nachrichten, sowie nach den Bildnissen, die sich von ihm auf einigen seiner Gemälde, wie z. B. auf einer in der Gallerie zu Wien befindlichen Kirmess, und dem Volksfest des Vogelschiessens zu Brüssel vom Jahre 1652, wobei der Erzherzog Leopold Wilhelm von der Schützengilde mit einer Armbrust beschenkt wird, vorfinden, eine höchst angenehme, weltgewandte und dabei treuherzige Persönlichkeit gewesen sein. Diesem Umstande hatte er es wohl auch zu danken, dass ihn der Statthalter der spanischen Niederlande, Erzherzog Leopold Wilhelm, ein kunstsinniger Herr, zu seinem

Hofmaler, und zum Inspektor seiner Kunstschätze ernannte; ein Amt, das er auch später unter dessen Nachfolger, dem Don Juan d'Austria, einem natürlichen Sohne Philipps IV. von Spanien, bekleidete. Wenn er sich überdiess bei seinem grossen Fleisse ein ansehnliches Vermögen erwarb, und durch seinen Verkehr am Hofe, sowie durch viele Bestellungen, welche an ihn von Philipp von Spanien, der Königin Christine von Schweden, dem Kurfürsten von der Pfalz und Andern ergingen, in vielfache Berührung mit der vornehmen Welt kam, so wird man anzunehmen haben, dass seine gesellschaftliche Stellung eine hochgeachtete war, wie sich deren kein anderer Genremaler jener Zeit zu erfreuen hatte. Im Jahre 1656 heirathete er nach dem Tode seiner ersten Frau ein Mädchen aus angesehenstem Stande, Isabella de Fren, Tochter des Sekretärs des Raths von Brabant.

Wie bereits erwähnt, fiel die ergiebigste Zeit seines Schaffens in die Jahre 1640—1660. Die Bilder jener Periode sind von höchster Meisterschaft; aber auch später noch bewährte sich seine Kraft, und es scheint, dass der mit Gesundheit und langem Leben beglückte Meister bis zu seinem Ende den Pinsel nicht aus der Hand gelegt hat. Dabei war Teniers den Freuden der Geselligkeit durchaus nicht abhold. Er hatte sich zu Perke, einem angenehmen Landsitze zwischen Mecheln und Vilvorde, den er sich erworben, ein heiteres gastfreies Haus geschaffen, in dem er gern und oft einen Kreis von Freunden um sich sah. Erst im Jahre 1694, in dem hohen Alter von 84 Jahren, starb er.

Die Anzahl seiner Bilder, unter denen freilich auch manche fälschlicherweise mit seinem Namen versehene figuriren, ist ausserordentlich gross, fast alle Gallerien der Welt besitzen von ihm Werke. Sein Lieblingsthema bildete die Bauernwelt. Oft stellt er nur Eine oder wenige Personen dar, wie sie behaglich bei Tabak, Spiel oder Bier sitzen, in sprechendster Unterhaltung, oft von derbem Humor gewürzt. Aus dem beschränkten Raum blickt man in den halbdunkeln Hintergrund — der Küche, an deren Herd der Wirth oder die Wirthin mit andern Personen irgend welcher Beschäftigung sich hingeben (Gallerieen zu Dresden und München). Dort blickt man in eine kleine Kammer, in welcher einem sich jämmerlich geberdenden Bauern der herbeigerufene Barbier mit unvergleichlichem Behagen ein Uebel am Kopfe operirt, während mit staunendem Interesse — die Arme unter der Schürze zusammengehalten, eine



Adrian Brouwer.

alte Frau zusieht, (Museum zu Madrid). Hier entwickelt sich ein breites derbes Genussleben bei einer grossen Bauernhochzeit im Freien, einer Kirmess oder Jahrmarkt in Tanz und Spiel, und angetrunkene Lust, die hie und da sich derbe Freiheiten gegen die Weiber erlaubt, (Gallerie zu Wien und Dresdner Museum). Aber nicht allein das Leben der Bauern schildert er, auch die Versuchung des heiligen Antonius ist öfter Gegenstand seines Pinsels (Museum zu Berlin); und das Treiben einer Krankheit seiner Zeit — der Goldmacherei — hat er in manchem interessanten Bilde von Alchymisten bei ihrer Arbeit (Dresdner Museum) darzustellen vermocht. Selbst biblischen Gegenständen hat er sich nicht fern gehalten, wie er in einer „Wachtstube, in deren Hintergrund der Christus verläugnende Petrus" (Louvre), einem „verlorenen Sohn bei den Freuden der Liebe und der Tafel" (Louvre) und in einem „Opfer Abrahams" bewiesen hat. Es ist ferner zu erwähnen, dass er sich hie und da mit Glück in der vorwiegenden Darstellung der Landschaft, sowie von Thieren versucht hat, und endlich, dass er besonders geschickt war, „die verschiedensten Meister nachzuahmen. — Seine spätere Stellung als Aufseher der Gallerie des Erzherzogs, welche Meisterwerke aus allen Schulen besass, gewährte ihm hiezu eine unvergleichliche Gelegenheit. Mit besonderer Vorliebe ahmte er indess die grossen Meister der venetianischen Schule, einen Giorgione, Tizian, Bassano und Tintoretto nach. Ja, er nahm Veranlassung, jene Gallerie selbst zum Gegenstand von Bildern zu machen, wie denn die Gallerie zu Wien ein treffliches Werk dieser Art besitzt, worin er fünfzig Gemälde der italienischen Schule, und sich selbst in Verhandlung über Bilder mit dem Erzherzog dargestellt hat." *)

Haben wir somit von Teniers den Eindruck eines vielseitigen Talents und einer grossen Leichtigkeit des Schaffens, so kann man sich andererseits nicht verhehlen, dass namentlich in ernsteren Darstellungen sich bei ihm ein gewisser Mangel des Gefühls auffallend geltend macht.

Sich auf demselben Gebiet, wie Teniers bewegend, diesem an Tüchtigkeit der Meisterschaft nicht gleich, aber meist von einem individuelleren, „mehr Lust und Leben" athmenden Sinne erfüllt, ist *Adrian Brouwer*, ein Holländer, geboren zu Haarlem im Jahre 1608. Er war ein Schüler des Franz Hals, eines der grössten Portraitmaler der Nieder-

*) *Waagen*, a. a. O. S. 54.

l. Syn. Brouwer.

länder, „von dessen Leben wenig mehr bekannt ist, als dass er dem Trunke und dem Wohlleben übermässig ergeben gewesen sein soll“. Es scheint fast, als ob der Schüler dem grossen Meister nicht bloss die freie und pastose Behandlung der Farbe zu danken gehabt hatte, sondern auch durch denselben zu einem leichten, lockern Leben angeregt worden sei. Nur schade, dass der begabte Schüler nicht auch in der Ausdauer, die Ausschweifungen des Lebens zu ertragen, jenem glich; denn während der liederliche Meister das respektable Alter von 82 Jahren erreichte, starb der weniger gestählte Schüler schon im Jahre 1641 zu Antwerpen, also erst 32 Jahre alt. Brouwers Leben war ein kurzverrauschendes. Manche lustige Anekdote ist über ihn in Umlauf gewesen, ohne dass man deren Wahrheit verbürgen konnte. Soviel steht fest, dass sich der Mann, der mit so überraschender Lebendigkeit lustige Gesellen bei Spiel und Trunk, oder in wüthender Schlägerei darzustellen vermochte, derlei Scenen nicht fern gehalten haben kann, dass er, wie er in lustiger, humoristischer Arbeit mit gleichsam schäumendem Pinsel schuf, eben so lustig das Verdiente vertrank, verspielte, verjubelte. Schon Sandrart erwähnt dieser seiner Natur, die zum Possenreissen und Lustreden nach Art des Diogenes Cinici geneigt, ihn bei Jedermann beliebt gemacht habe, und er erzählt ferner, dass Brouwer, obwohl seine Kunstwerke sehr oft gegen baares Geld nach dem Gewicht ausgewogen und verkauft worden seien, dennoch „also gehaust, dass weder am Leib, noch im Haus oder Beutel etwas Nöthiges vorhanden gewesen, und dass er oft sich selbst verspottet, gehöhnt und ausgelacht habe, weil er alles so sauber aufarbeiten und durchbringen könne“. Ein kurzer Aufenthalt Brouwers in des Rubens Haus, wird von Manchen dahin gedeutet, als habe der grosse Meister versucht, den jugendlichen Maler von seinem lockern Leben etwas abzuziehen. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit dieser Erzählung dürfte diess dem Rubens auch nicht gelungen sein. Brouwer konnte Rubens Wege nicht gehen, in dem Treiben des Marktes, auf Gassen und Stegen, in Hafen und Schänken, wo Leben tobte, da musste ihm die Wahrheit, die Keckheit seiner Farben kommen.

Bei seinem Tode scheint er Nichts hinterlassen zu haben, wesswegen ihm, wie Sandrart erzählt, „der tiefsinnige de Bie folgendes Gedicht gemacht“:

Nach seinem Tode sah man Niemand
Um Brouwers Gut krakelen,
Denn Nichts, als Pinsel, man hier fand,
Anstatt Golds und Juwelen.
Ein brochener Pinsel, und Palett
War härtlich noch vorhanden,
Sonst nirgend er was übrig hätt,
Das für was Guts bestanden,
Fama soll seinen Witz und Geist
Der Nachwelt doch bewahren,
Sprechend, der da Apelles heisst,
Ist Irus hingefahren!

Dieser höchst eigenthümliche, die Zeit charakterisirende poetische Erguss sowohl, wie die Angabe Sandrarts, dass man den Brouwer erst in ein gemeines Grab gelegt, dann aber auf Antrieb seiner Verehrer wieder ausgegraben und in der Kirche zu Antwerpen feierlich beigesetzt habe, beweist wenigstens, dass diesen Meister bereits seine Zeitgenossen hochgeehrt haben.

Von Brouwers Bildern, welche ziemlich selten sind, besitzt die Münchner Pinakothek die vorzüglichsten, darunter vor allen: „Spanische Soldaten beim Würfelspiel", ein köstliches Bild, und einen „Wundarzt, welcher das Pflaster vom Arm eines Bauern nimmt", ein Meisterwerk in Ausdruck und Bravour der Darstellung, endlich „Kartenschläger" in wüthendster Schlägerei, ein Bild von stupender Wahrheit und Kraft in der Individualisirung, und dabei von hoher Vollendung in der Durchführung."

Adrian van Ostade wurde 1610 zu Lübeck geboren und war der Sohn nicht unbemittelter Eltern. Da sich frühzeitig bei ihm eine hervorragende Neigung zur Malerei zeigte, wurde er in die Schule des Franz Hals gegeben. Später ist er von dem Einflusse Rembrandts nicht frei geblieben, und trägt im Uebrigen alle Merkmale der holländischen Maler an sich. Auch hat er Holland dauernd nicht mehr verlassen. Daher kommt es, dass er, obwohl ein Deutscher, dennoch der niederländischen Malerschule zuzurechnen ist. Er nimmt in dieser eine achtungswerthe Stellung, namentlich durch die glücklichste Beherrschung des Halbdunkels und warme Färbung ein, so dass man ihn den Rembrandt unter den Genremalern genannt hat. *)

Mit Brouwer, der gleichzeitig die Werkstatt des Hals besuchte, war

*) *Waagen*, a. a. O. S. 147.

Ostade bald bekannt, später kam auch sein Bruder Isaak van Ostade, sieben Jahre jünger, nach Holland und blieb ihm als Freund und Schüler nahe verbunden. Ein langes Leben — er starb 1685, also fünf und siebzig Jahre alt, zu Amsterdam — und ein andauernder, sich in den Gegenstand versenkender Fleiss lässt die reiche Anzahl seiner Produktionen erklärlich erscheinen, bei denen die unbestrittene Beherrschung der Technik und wahren Naturempfindung manche Unschönheit der Form und Leere des Gedankens ersetzen mochte. Die Zahl seiner Bilder wird auf 385 angegeben. Auch Ostade behandelt in seinen Bildern das Landleben, das Innere von Bauernschenken und des sich darin entfaltenden ächt niederländischen Lebens. Er erinnert bei diesen Darstellungen an Teniers, dem er in der Zeichnung nachsteht, jedoch in der Wahrheit des Gefühls vorzuziehen ist. Aber nicht bloss das Leben der Bauern schildert er, er führt uns in einem seiner vorzüglichsten Bilder (im Louvre) auch in die Stube eines Schulmeisters, der einem der Schüler mit der Ruthe droht, und lässt uns mit Theilnahme den Advokaten betrachten, der in sprechendster Lebendigkeit sich in die Lesung eines Dokumentes versenkt hat, neben welchem der Client mit dem schon bereiten Geschenk von Wildpret steht. Vor allem aber gewährt uns das höchste Interesse der Einblick in des Künstlers Werkstatt in dem zu Dresden befindlichen Bilde des Malers vor seiner Staffelei, einem seiner grössten Meisterwerke. Es ist ein kleines Stück Biographie, das uns der Maler hinterlassen hat. Eine höchst behagliche Künstlerexistenz thut sich hier unsern Augen auf. Die Klarheit und Wärme des Tons in der braungetäfelten Werkstatt breitet über uns die Stimmung des Wohlbehagens aus, es ist so still, so licht scheint die Welt durch das hohe Fenster mit den verschiedenartig geformten von Blei umfassten Scheiben, so frisch und gänzlich in seine Arbeit versenkt sitzt der Meister an seiner Staffelei, dass man verlockt wird, ganz nahe an ihn hinanzutreten. Ein durch und durch geordnetes Dasein spricht aus diesem köstlichen Bild, und der damals schon 55jährige Meister (das Bild trägt die Jahreszahl 1665) hat sich in Antlitz, Gestalt und Haltung rüstige Jugend bewahrt.

Einer der vorzüglichsten Meister der Holländer ist unbestritten *Jan Steen*. Sein Geburtsjahr ist mit Bestimmtheit bis jetzt nicht ermittelt worden. Doch wird allgemein das Jahr 1626 angenommen. Sein Geburtsort ist Leyden. Nach den darüber vorhandenen Angaben trat er schon

in früher Jugend in die Lehre des Nicolaus Knupfer, eines mittelmässigen Malers. Bald gewann jedoch der nur acht bis zehn Jahre ältere Gabriel Metsu einen gewissen Einfluss über ihn, der in einigen seiner Bilder unverkennbar hervortritt. Auch scheint er einige Zeit unter der Leitung des Jan van Goyen gestanden zu haben, eines geistig bedeutenden Malers, der als der Ausgangspunkt für die poetische Auffassung der holländischen Natur, wie sie dann Ruysdael zur höchsten Ausbildung brachte, in seinen Winterlandschaften und Canalstücken angesehen werden muss. Später heirathete Jan Steen dessen Tochter. Auch über diesen Meister, gleichwie über Brouwer, sind mancherlei Anekdoten im Umlauf, deren Wahrheit nicht allenthalben verbürgt werden kann; soviel scheint als gewiss angenommen werden zu müssen, dass er mehr als billig sein Leben durch Trinken und lockeres Treiben erheitern zu müssen glaubte. Wie es gekommen, dass er neben der Beschäftigung des Malens auch noch die Stellung eines Schenkwirths im bürgerlichen Leben eingenommen, ist nicht ganz klar, und wird durch die Thatsache nicht erläutert, dass seine Familie selbst ihn in den Stand gesetzt hat, eine Schenkstube zu halten. Wenn es auch in Holland hie und da vorgekommen, dass sich Maler auch noch anderen Beschäftigungen hingegeben haben, auch die Schenkwirthschaft häufig noch jetzt dort von nebenher beschäftigten Privaten geübt wird, so bleibt doch das vorliegende Faktum immer ein Curiosum, das schliesslich nur in der Neigung des Künstlers zur Atmosphäre der Schenke seine Erklärung findet. Wenn von mancher Seite die Thatsache, dass Jan Steen sich einem ihm eigenthümlichen Durste allzuwillig überlassen habe, gänzlich in Abrede gestellt wird, so darf man solcher optimistischer Anschauung nur entgegenhalten, dass der Maler neben geistreichen und sorgfältig durchgeführten Meisterwerken auch Bilder hervorgebracht hat, die durch Liederlichkeit und Verzerrtheit der Darstellung, Flüchtigkeit der Behandlung auffallend von jenen abstechen, und deren Existenz nur durch den Zwiespalt in des Meisters Leben selbst erklärt zu werden vermag. Die Art von Humor überdiess, die sich mit ungemein fröhlichem Behagen bei Darstellungen von Kirmessen, Hochzeiten, Bohnenfesten, Familienschmäussen, bei denen gepfiffen und gesungen und gelacht wird, in der lebhaftesten Auffassung der pfiffigen Kindernatur in seinen Schulmeisterbildern, oder den vor Trunkenheit schlafenden, von ihren Kindern bestohlenen Eltern ergeht, deutet entschieden darauf hin, dass der Künst-

ler selbst sich gern in den Kreisen bodenloser Ausgelassenheit und kerniger Schalkheit bewegte. Dabei mag er nun manchesmal über das Mass hinausgegangen sein. Doch vergeben wir ihm gern, wenn wir ihn selbst dargestellt sehen, „wie er behaglich in einem Stuhle hingegossen, mit einer unvergleichlichen Sorglosigkeit, die sich über die ganze Welt lustig macht, sich ein Lied zur Laute singt“.*) So arg, als ihm es zur Schuld gemacht wird, scheint seine Trunkenheit denn doch nicht gewesen zu sein, denn er schuf in einem verhältnissmässig nicht langen Leben — er starb im Jahre 1679 einige fünfzig Jahre alt zu Leyden — doch mehr als 200 Bilder, von denen die meisten sich in England befinden. Von in Deutschland befindlichen Bildern seien in Kürze nur erwähnt: ein Bild in der Gallerie zu Wien, auf welchem der Künstler selbst einer lustigen Gesellschaft auf der Violine vorspielt; ein Heirathscontrakt in der Gallerie zu Braunschweig, sowie das Leben in einem Wirthshausgarten im Berliner Museum

Waren die vorstehend genannten Meister mehr geneigt, die Zustände des Lebens in ihrer derben Ungebundenheit mit einer gewissen kecken Freimüthigkeit darzustellen, so finden wir gerade bei den Niederländern auch eine Reihe höchst vorzüglicher Maler, welche das Behagen des Lebens in den wohlhabenderen und gesitteteren Schichten der Bevölkerung mit liebevoller Genauigkeit schildern, und uns Vorgänge vorführen, welche in ihrer klaren Erzählungsweise öfter einen novellenartigen Reiz an sich tragen.

Vor Allen ist hier *Gerhard Terburg* zu nennen. Er wurde im Jahre 1608 zu Zwoll geboren. Sein Vater war ein Maler, jedoch wie es scheint, nur von sehr mittelmässiger Bedeutung. Unter seiner Leitung erlernte Gerhard schon in früher Jugend die Malerei. Es ist nicht bekannt, dass er später etwa die Schule irgend eines angeseheneren Meisters besucht habe, dagegen trat er schon in jungen Jahren weite Reisen an, durch Deutschland nach Italien, wo er einige Zeit in Rom verweilte. Meistentheils war er auf seinen Reisen mit Portraitmalen beschäftigt, und scheint sich damit einen reichlichen Unterhalt verdient zu haben, denn seine Bilder wurden gesucht, er selbst von einem Orte nach dem andern hin empfohlen. Gerade zur Zeit der Zusammenkunft der Gesandten in Mün-

*) *Waagen*, a. a. O. Thl. II. S. 131.

ster, in welcher der Abschluss des westphälischen Friedens berathen wurde, lebte er längere Zeit daselbst, und war dort sehr angesehen und vielbeschäftigt. Das Hauptportraitbild, welches er hier malte, ist die Beschwörung des Friedens zu Münster am 15. Mai 1648; auf demselben befinden sich 96 Portraits von den Abgeordneten der verschiedenen europäischen Mächte. Diess interessante Bild ist im Besitze des Grafen Demidoff in Russland. Unterstützt von einer überaus einnehmenden Persönlichkeit, in seinem Benehmen sehr weltgewandt, hatte er sich zu Münster manchen hohen Gönner erworben. Vom Könige von Spanien eingeladen, wandte er sich von da nach Madrid, wo er mit allen Ehren ausgezeichnet wurde. Auch hier, wie in London, malte er meist Portraits in kleinem Massstabe. Diese Bildnisse sind um desswillen weniger interessant, als man danach, dass sie meist bedeutende Männer und Frauen damaliger Zeit darstellen, vermuthen möchte, weil in ihnen allen ein gewisses Bestreben, mehr die anmuthige, äusserlich wohlthuende Seite derselben darzulegen, unverkennbar ist; ein Bestreben, das sich häufig auf Kosten scharfer geistvoller Charakteristik geltend macht. Unter seinen spätern Portraits befinden sich auch zwei des Prinzen Wilhelm von Oranien, des nachmaligen Königs von England. Von seinen vielfachen Wanderungen in die Heimath zurückgekehrt, liess sich Terburg zu Deventer nieder, wo er neben seiner Kunstbeschäftigung auch das Amt eines Bürgermeisters verwaltete, bis er im hohen Alter im Jahre 1681 starb.

Seine Berühmtheit in der Kunstgeschichte verdankt Terburg nicht seinen Portraits, obwohl er in diesem Zweige der Malerei einer der beschäftigtsten Meister seiner Zeit war, sondern einer Art von Genremalerei, als deren Schöpfer er füglich angesehen werden kann, und die man nicht unpassend die Conversationsmalerei nennen könnte. Selten finden sich auf seinen derartigen Bildern mehr als höchstens zwei Personen. Sie gehören meist den wohlhabenden Ständen an. Sie zeichnen sich durch eine gewisse Vornehmheit in Haltung, Eleganz des Anzugs, aus, und sind nicht in leidenschaftlicher Handlung, sondern meist in irgend einer behäbigen Beschäftigung, welche mit dem Comfort der sie umgebenden Räumlichkeit übereinstimmt, oder in einer gewissen Gemessenheit in Blick und Stellung dargestellt. Die Hauptlichtmasse auf diesen nicht grossen Bildern bildet häufig das schwere, schillernde, weisse Atlasgewand

vornehmer, meist blonder Damen von behaglicher Fülle der Formen, deren Fleisch ziemlich warm colorirt erscheint. Der Maler schien es zu lieben, zwischen diesen Genrebildern selbst einen novellenartigen Zusammenhang eintreten zu lassen. So schreibt auf dem einen (Gallerie zu Dresden) ein Offizier einen Brief, über den er sich angelegentlich beugt; ein Trompeter, welcher vor ihm steht, ist offenbar zur Bestellung des Briefes erkoren und wartet darauf. Auf einem andern (ebendas.) erblicken wir eine junge Dame in weissem Atlasgewande, die sich in einem ihr von der Zofe vorgehaltenen Becken die Hände wäscht, während letztere aus einer Kanne Wasser darüber giesst. So hat uns der Maler gleichsam einleitend mit den beiden Hauptfiguren der Erzählung vertraut gemacht. Auf einem dritten (Pinakothek zu München) steht der Trompeter vor der jungen Dame und hält ihr einen Brief entgegen. Sie zaudert, ob sie ihn annehmen solle oder nicht, und sie scheut sich offenbar nur desshalb, es zu thun, weil die verdriesslich blickende Zofe in der Nähe ist. Den Schluss der kleinen Erzählung bildet die sogenannte väterliche Ermahnung. (Gallerie zu Berlin.) Die Zofe hat offenbar das zarte Einverständniss der jungen Dame dem Vater derselben verrathen, und wir erblicken letztere, wie sie — dem Beschauer halb den Rücken zugewendet vor dem Vater verschämt steht, der ihr einen Verweis ertheilt. Auch zwischen andern Bildern des Meisters lassen sich ähnliche Bezüge von erzählender Intention finden. Obwohl Terburgs Phantasie sich in einem sehr engen Rahmen bewegt, so wird er doch nie einförmig, und es ist diess vor allem dem grossen Streben nach malerischer Wahrheit, das sich in allen seinen Werken kundgiebt, und der feinsten Empfindung für malerische Nüancirung zu danken. Ihm nahe verwandt ist der mit van Steen befreundet gewesene Metsu, der sich nach Terburg gebildet. Doch hat er ihn durch grössere Beweglichkeit und Wärme des Gefühls übertroffen.

Einer der eigenartigsten Meister der holländischen Genremaler und das Haupt der sogenannten Feinmalerei ist *Gerhard Dow*. Er wurde zu Leyden am 7. April 1613 geboren. Sein Vater beschäftigte sich mit Glasmalerei. Schon sehr frühzeitig widmete sich der junge Dow der Kunst, und bereits im fünfzehnten Lebensjahre trat er als Schüler in die Werkstatt des berühmten Rembrandt. Nur drei Jahre unausgesetzten Fleisses unter des grossen Meisters Leitung genügten, um aus dem Schüler einen

selbstständigen Meister zu machen. Anfänglich wandte sich Dow der Portraitmalerei zu, und er hat, nach seines Meisters Rembrandt Beispiel, sein eigenes Bildniss mehrfach dargestellt.

Sandrart*) meint, gleichwie oftmals einerlei ausgesäeter Blumensamen in einem Felde unterschiedliche und vielfache Blumen hervorbringe, also gehe es auch in der Kunst, und so sei Gerhard Dow zwar von Rembrandt in unsern Kunstgarten gesäet worden, aber eine ganz andere Blume geworden, als der Gärtner sich eingebildet, denn er habe eine ganz andere und zuvor niemals gesehene Manier angenommen, indem er vermittelst seines grossen Fleisses, und demselben zugesellter verwunderlicher Geduld Alles, was sonst in ein lebensgrosses Bild an Zeichnung, Colorit, hohem Licht, Schatten und Glanz gehörig, ganz wunderbar und vollkommen in sehr kleinen und fingerlangen Bildlein mit Oelfarbe gemalt, so wunderbar lebhaft, stark, mit guter Erhebung und Harmonie, und alles Beigeräth so vollkommen und natürlich gebildet habe, als ob es lebensgrosse Stücke wären. Der alte Geschichtschreiber, der ein Zeitgenosse Gerhard Dows gewesen, und ihn persönlich gekannt hat, schildert mit obigen Worten die eine Seite des Malers, seine charakteristische Eigenthümlickkeit ziemlich treffend, es ist aber hinzuzufügen, dass der Schüler von seinem Meister eine grosse Mitgabe empfangen hat, welche seinen Bildern häufig den Hauptreiz verleiht, die Empfindung für das Malerische, die Beherrschung des Helldunkels mit seinem unvergleichlichen Reiz. Die fast wunderbare Schärfe des Auges, welche Dow eigen war, scheint derselbe nach Sandrarts Angabe noch dadurch erhöht zu haben, dass er, „obwohl noch jung und erst im dreissigsten Jahre", fast alle seine Werke mit Hilfe von scharfen Augengläsern gemalt hat. Eine Haupteigenthümlichkeit Dows war aber vor allem seine bis ins Unglaubliche gehende Durchführung. Sandrart erzählt, dass er ihm einmal während eines Aufenthaltes zu Leyden einen Besuch gemacht habe, und dass er freundlich von dem Künstler aufgenommen worden sei, der ihm seine Werke gezeigt habe. Als er nun den grossen Fleiss gelobt habe, welchen Dow an einen Besenstiel gewendet, der wenig grösser als ein Fingernagel gewesen, habe letzterer geantwortet, dess er daran noch an drei Tage zu arbeiten habe.

*) Deutsche Akademie u. s. w. S. 320.

Wenn man sonach anzunehmen hat, dass Dow ziemlich lange an seinen Bildern gearbeitet habe, wie er denn auch zu seinen kleinen Portraits die Leute oft mehrere Wochen hintereinander sitzen liess, so kann die ziemlich grosse Anzahl seiner Bilder nur bei dem ausdauerndsten Fleisse erklärt werden. Dows äussere Verhältnisse können nur angenehm gewesen sein. Er war sehr glücklich verheirathet, stets beschäftigt, seine Bilder wurden ihm gut bezahlt. Nach Sandrart erhielt er für seine Stücke durchschnittlich 600—1000 holländische Gulden. Seine Arbeit soll er hiebei stundenweise — die Stunde zu zwei bis drei Reichsthaler berechnet haben, und es beweist die nüchterne Regelmässigkeit des Sinnes, die praktische Auffassung von Kunst und Thätigkeit in damaliger Zeit, dass sich der Meister Dow gewissenhaft die Zahl der Stunden, die er an jedem Bilde gearbeitet, aufnotirt hat. „Wenn das Wetter nicht gar schön war, unterliess er seine Arbeit; zu Allem brauchte er das Leben, seine Farben rieb er zuletzt nur auf Glas, und machte sich die Pinsel selbst. Seine Palette, Pinsel und Farben hielt er wegen des Staubes, der ihn beschwerte, aufs allerfleissigste verschlossen, und wenn er sich zum Malen gesetzt, wartete er noch lange, bis der Staub sich völlig gelegt; alsdann nahm er erst in Stille aus dem neben ihm stehenden Kästlein das Stück Palette hervor, temperirte Farbe und Pinsel, und fing au zu arbeiten, verschloss auch nach verrichtetem Werk alles wieder fleissig. Sein Malzimmer war gross, gegen Norden, hohen Lichts und auf das stille Wasser des Grabens hinaus gelegen.“ Kaum kann man den fleissigen, zierlichen und geduldigen Dow plastischer schildern, als diess Sandrart mit obigen Worten gethan.

Dow starb im Jahre 1680. Der Fürst seiner Schüler, wie er sich selbst auszudrücken pflegte, war Franz van Mieris. Von Dows Bildern seien hier nur einige wenige erwähnt. Ein Arzt betrachtet sorgsam ein Uringlas, während im Hintergrunde eine Frau still weint (Gallerie zu Wien), ein Bild aus dem Jahre 1653, also auf der Höhe seiner Meisterschaft gemalt, welches namentlich durch den feinsten Zauber des Helldunkels zu seinen vorzüglichsten Werken gehört Eine seiner besten Darstellungen in Kerzenbeleuchtung ist die Abendschule (Amsterdam). „Die Composition zeigt einen seltenen Sinn für das Malerische; der Eindruck des Verweises, welchen ein Knabe vom Schulmeister erhält, der Ausdruck eines buchstabirenden Mädchens sind von naiver Wahrheit. Die Wirkung der verschiedenen Lichter ist vortrefflich, wie

sehr das Bild auch im Einzelnen nachgedunkelt hat."*) Häufig malt er auch Scenen aus dem Leben von Einsiedlern, alte Frauen lesend, oder er führt uns in den Laden einer Gewürzkrämerei, lässt uns einen Blick in die Stube eines Schreibmeisters oder eines Zahnarztes thun. Hierbei ist nicht zu läugnen, dass er bei seinen Köpfen sich nur in einem kleinen Kreis bestimmter Physiognomien bewegt, was seinen Grund darin haben mochte, weil er die Geduld seiner Modelle durch übermässig ausgedehnte Sitzungen allzu sehr in Anspruch nahm, so dass ihm Niemand gern sitzen mochte — brauchte er doch zur Untermalung eines kleinen Portraits volle drei Wochen, zur Untermalung einer ihm besonders wohlgelungenen Hand fünf Tage. Interessant sind seine Eigenbildnisse, von denen sich zwei zu Dresden befinden, das Eine, ihn die Viola spielend, das andere schreibend darstellen. Sie gewähren den Einblick in eine höchst angenehme Häuslichkeit, und vermehren nur den Eindruck eines durchaus glücklichen, in den Grenzen häuslichen Leben sich wohlfühlenden, fein empfindenden, mit vollstem Fühlen und Sein in seine Beschäftigung vertieften, darin aufgehenden Mannes — einen Eindruck, den man bereits beim Beschauen seiner andern Werke daselbst gewonnen hat.

Zahllose Namen schlossen sich diesen hervorragendsten Vertretern der niederländischen Genremalerei an. In ihrem Leben glichen sie dem einen oder anderen der genannten Meister, in ihrer Gesammtheit geben sie, wie im Eingang gesagt ward, das treuste Bild des niederländischen Privat- und Volkslebens im siebzehnten Jahrhundert. Wenn jede Zeit und jedes Land eine derartige liebevoll treue und warme Wiederspiegelung ihrer Culturzustände in der Kunst zu gewinnen vermöchten, so würde der alte Kampf um Berechtigung oder Nichtberechtigung der Genremalerei so wenig auftauchen, als den eben geschilderten Meistern jemals die Bedeutung innerhalb ihrer Schranken und Grenzen bestritten werden kann.

*) *Waagen*, a. a. O. Bd. II. S. 136.

Jacob Ruysdael.

1635—1681.

Unter den Landschaftsmalern der Niederlande während des siebzehnten Jahrhunderts, fanden sich zahlreiche bedeutende Talente, hochstrebende Künstler, deren Bilder nach Jahrhunderten noch zu erfreuen und vielfach zum Muster zu dienen vermögen. Nur einer indessen gelangte zu einer Höhe, auf welcher er mit den bedeutendsten Künstlern gleichsteht, auf welcher der vielbesprochne und vielbestrittne Abstand zwischen der Historien- und Landschaftsmalerei verschwindet, auf welcher uns die Innerlichkeit, der Reichthum und die schöpferische Kraft eines Malers vergessen lassen, welchem Gebiet der Kunst er seine Thätigkeit zugewendet.

Die Landschaftsmalerei in ihrer höchsten Ausbildung, in einer Entwicklung, in welcher grosse Künstler sich an ihr zu betheiligen, ja sich lediglich an dieselbe hinzugeben vermochten, gehört erst dem siebzehnten Jahrhundert an. Die älteren italienischen und vor allen die altniederländischen Meister, hatten zuerst die Landschaft in ihre Historienbilder aufgenommen. Im siebzehnten Jahrhundert — ja theilweise schon gegen Ende des sechszehnten — begannen einzelne Meister auf die Landschaft das grösste Gewicht zu legen. Die Figuren, mit denen man dieselbe noch belebte, verwandelten sich zur Staffage. Nichtsdestoweniger verstand man aber jetzt der Landschaft selbst einen geistigen Inhalt hauptsächlich in dem Sinne zu verleihen, dass „die Natur als Wohnsitz des Menschen im höchsten Sinne des Wortes, in dem Sinne, in welchem wir den Körper den Wohnsitz der Seele nennen,"*) betrachtet ward. Die wenigen mythologischen oder biblischen Figuren, die man anfänglich noch für nöthig gehalten, verschwanden beinahe ganz. Und dennoch vermochte die reine Naturdarstellung wieder auf die Geschichte zurückzuführen, insofern Landschaft und Volksgeist in einem tieferen inneren Zusammenhang stehen. So konnte und kann die Landschaftsmalerei nicht da ihre höchsten Triumphe feiern, wo sie die Natur lediglich nachahmt, „abschreibt".

*) *Schnaase*, Niederländische Briefe. S. 39.

Das Wesen der Landschaft, „besteht vielmehr in der freien künstlerischen Verbindung von einzelnen Anschauungen des Naturlebens zu einer Einheit, aus welcher das Gefühl der Harmonie und des Organischen den Beschauer mit der Kraft einer besonderen Stimmung ergreift. Im Geiste der Natur componiren, in ihrem Sinne eine freie Dichtung schaffen, aus der uns die Ahnung des Gesammtlebens anweht, das ist die Aufgabe des Landschaftmalers."*)

Derselbe Gegensatz des Südens und Nordens, welcher von früh auf in der historischen Malerei an den Tag getreten war, offenbarte sich auch, als sich die Landschaftsmalerei zu einem bedeutsamen selbstständigen Zweige der Kunst entwickelte. Im Süden gingen die Meister der eklectischen und naturalistischen Schule, im Norden Rubens und Rembrandt den eigentlichen „Landschaftern" voran. Im Süden führten die beiden Poussin und der unübertreffliche Claude Lorrain, im Norden aber Jacob Ruysdael die Landschaftsmalerei zu ihrer Höhe. Wie Poussin und Claude Lorrain die Natur des Südens, vor allem Italiens in ihrer tiefsten Eigenthümlichkeit zu belauschen und wiederzugeben wussten, so verstand ihr grosser holländischer Zeitgenosse die Landschaft des Nordens und ihre Eindrücke in ergreifender poetischer Weise darzustellen und zu verklären.

Jacob Ruysdael, den Goethe mit Recht vor vielen Malern als einen „Dichter" bezeichnet, war im Jahre 1635 in der holländischen tulpenzwiebelberühmten Stadt Harlem geboren. Der Sohn eines Formtischlers, ward er für die Studien bestimmt, und da in jener Zeit die Medicin in Holland in höchster Achtung gehalten wurde, so mögen wir Houbraken glauben, dass Ruysdael, der Vater, seinen Sohn unter den Zierden des gelehrten Leyden oder unter den wohlgestellten Aerzten des reichen Amsterdam zu sehen wünschte. Wenn aber berichtet wird, dass Jacob Ruysdael bereits ein geschickter Chirurg gewesen sei, ehe er zum Pinsel gegriffen habe, so widerspricht dem die frühe Kunstvollendung des Meisters, welcher ein hohes Alter nicht erreicht hat.

Ruysdael begab sich, sobald er Maler ward, nach Amsterdam. Unter den zahlreichen Künstlern der holländischen Hauptstädte befreundete er sich hauptsächlich mit Nicolaus Berghem. Aus Ruysdaels Vaterstadt

*) *Lübke*, Grundriss der Kunstgeschichte. S. 692.

gebürtig, etwa zehn Jahre älter als dieser, hatte er sich unter Leitung von Weenix zum Maler gebildet und verfolgte einen jener Seitenpfade der Kunst, welche durch die zahlreichen Privatliebhaber und durch das Bestreben fast aller Künstler, ein kleines aber durchaus selbstständiges Gebiet zu besitzen, vieleröffnet und betreten wurden. Ruysdael nahm die Freundschaft seines Landsmanns dankbar entgegen. Aber die idyllischen Bilder desselben, ein Gemisch von Landschaft, Genre und Thierstück, vermochten seine innersten Wünsche und Ansprüche nicht zu befriedigen. So kam es wohl vor, dass Berghem zu einzelnen Bildern Ruysdaels Staffagen malte, doch im Ganzen blieb der ältere Künstler auf den jüngern ohne Einfluss. Dieser ging seinen eigenen Weg und von seinen ersten bis zu seinen letzten Bildern waren seiner poetischen Auffassung, wie seinem treuen Fleisse, alle Zauber erschlossen, welche die Natur, welche Lichter, Wolken und Wälder, Wässer und Wiesen des Nordens je aufzuweisen hatten.

Mit wunderbarem und tiefem Ernst, mit allen Gefühlen, zu denen die Einsamkeit der Natur die Menschenseele jemals gestimmt hat, sprechen Ruysdaels Bilder zum Beschauer. Eine gewisse Melancholie, welche den meisten derselben eigen ist, hindert doch nicht, dass die Frische der Natur zu ihrem vollen Rechte gelangt. Kaum ein anderer Maler hat mit so geringen Mitteln so Grosses zu erreichen gewusst, als Ruysdael. Es bedurfte nur weniger Bäume, eines daherrauschenden Baches, eines verfallenen Gebäudes, das hier eine Mühle, dort ein altes Kloster ist, eines Feldes, eines Wiesenteppichs, und verstand damit das ganze Walten der Natur und ihre ergreifendste Poesie vor die Augen zu stellen. Selten hat er weite Fernsichten, selten die goldne Helle des Tages. Aber seine Wolken, seine Waldgründe, seine stillen und schäumenden Wasser, seine einzelnen Baumgruppen, oder bemoosten Mauern, ziehen in ihrer Weise ebenso an, als Claude Lorrains morgenschimmernde Lüfte und duftige Fernen. —

Ruysdael malte sehr zahlreiche Bilder, welche schon bei seinen Lebzeiten hochgeschätzt wurden und gegen bedeutende Preise aus einer Hand in die andere gingen. In der Gegenwart erfreut sich die Dresdner Gallerie des reichsten Schatzes seiner köstlichen Werke. Namentlich berühmt sind unter den hier befindlichen Gemälden der tiefpoetische „Judenkirchhof“. Im Hintergrund ein davonziehendes Gewitter, im

Vordergrund erglänzt der regenfrische Rasen, mit seinen Hügeln, seinen weissen Grabsteinen im Lichte wieder durchbrechender Sonnenstrahlen. Durch den alten Kirchhof rauscht ein Bach, mit verwitterten Stämmen am Ufer, — die Ruhelosigkeit neben dem Frieden des Todes! — Herrlich ist ferner „das Kloster“, mit Ruinen im Hintergrund, im Vordergrund ein Wasser mit Bäumen, ein Bild voll der schönsten Ruhe. Nicht minder die „Jagd,“ die einen Buchenwald mit breitem spiegelnden Wasser im Morgenlichte zeigt, und in der man gern die van de Veldesche Jagdstaffage vermisste. Zu den poetischsten Bildern zählt „die einsame Fichte“ an einem rauschenden Waldbach, bei der wir „wie an allen übrigen Bildern des Meisters das träumerisch in sich selbst versenkte Gemüth in der Waldeinsamkeit empfinden. Seine Bilder machen den Eindruck eines durch den Wald austönenden Waldhorns, begleitet vom Tosen der Waldbäche, indem oben hin die Wolken ziehen.“*)

Auch die Pinakothek zu München und die Gallerie des Belvedere zu Wien weisen herrliche Waldlandschaften Ruysdaels auf. Das Museum zu Berlin besitzt eine Perle seiner Kunst in dem „verfallnen Bauernhaus bei den Eichen“, welches durch den Wechsel von Wolkenschatten und einfallendem Licht noch besonders ausgezeichnet ist. Im Louvre zu Paris hebt Waagen unter mehreren Ruysdaelschen Waldlandschaften vor allen eine hervor: „ein herrlicher Wald von Eichen, Buchen und Ulmen, durch welchen eine vom Wasser überfluthete Strasse führt, worauf Hirten mit ihrem Vieh von der Hand Berghems. Ein Hauptbild aus der schönsten Zeit des Meisters, von der seltensten Kraft und einer ungewöhnlichen Wärme des Tons, die Behandlung breit, aber doch sorgfältig, die Bäume, besonders einige Buchen, von grösster Wahrheit.“**) In England sind die Bridgewatergallerie, sowie die Sammlungen des Sir Thomas Baring zu Heatton, des Mr. Wells zu Readleaf im Besitz ähnlicher Werke.

Seltner sind die Seebilder Ruysdaels. Der Künstler liess sich allerdings keine Eigenthümlichkeit der heimischen Natur entgehen, und so bewährt er seinen Zauber, sobald er das Meer des Nordens darstellt. Aber seiner Neigung entsprachen die Wälder und Flüsse denn doch noch mehr. Unter seinen Seebildern ist das Meisterwerk „ein Seesturm“ im Louvre zu Paris. „Ein durch die schweren grauen Wolken brechender

*) *Mosen*, die Dresdner Gemäldegallerie. S. 193.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 621.

14

Sonnenstrahl fällt auf die wüthende Brandung der Wellen gegen die Pfähle, welche eine Fischerhütte schützen und erleuchtet auch andere Stellen im Mittel- und Hintergrunde, hin und wieder grössere und kleinere Schiffe. Von wunderbarer Poesie, der überraschendsten Wirkung und der seltensten Meisterschaft der Behandlung.“ *) Ein ähnliches ausgezeichnetes Bild findet sich im Museum zu Berlin.

Dem Schöpfer aller dieser Werke war kein besonders freudenreiches Dasein beschieden. Es wird uns berichtet, dass er auf Familienglück Verzicht leistete, vor allem um seinen alten Vater unterstützen zu können. Zu gleichem Zweck scheint er aus dem reichen Amsterdam wieder nach Harlem übergesiedelt zu sein. Jedenfalls kam ihm von den hohen Preisen, die seine Bilder im Wiederverkauf erhielten, das Mindeste zu Gute. Und ehe noch das Alter in Fülle nachholen konnte, was in der Jugend ausgeblieben war, starb der Künstler am 16. November 1681 im sechsundvierzigsten Jahre seines Alters.

Der Einfluss, welchen Ruysdael auf seine Nachfolger und die Entwickelung der gesammten Landschaftsmalerei erhielt, war gross und bedeutsam. Durch sein Genie vor allem ward die neue Kunstgattung vor der verderblichen Einseitigkeit bewahrt, die herrliche italienische Natur, wie sie aus den Bildern Poussins und Claude Lorrains sprach, als die einzig „schöne“ Natur anzuschauen, wozu manche Künstler auf dem besten Wege waren. Durch ihn wurde auf eigne Weise eine tiefere und geistvollere Auffassung der Natur des Nordens ebenso mächtig und weitnachwirkend begründet, als durch seine grossen französischen Zeitgenossen eine solche der Natur des Südens. Die grossen Antipoden des Ruysdael aber führen uns ohne jeden Zwang zur französischen Kunst, welche gleich der niederländischen im siebzehnten Jahrhundert ihre Glanz- und Blüthezeit erlebte.

*) *Waagen*, a. a. O.

Frankreich im siebzehnten Jahrhundert.

Beinahe ebenso spät wie Spanien, wenn schon nicht für eine so kurze rasch vorübergehende Zeit, trat auch Frankreich in die Geschichte der Malerei ein. Seit dem Beginn des sechszehnten Jahrhunderts hatten sich zu den auf französischem Boden erwachsnen nationalen Kunstelementen italienische hinzugesellt. — König Franz I., der vielgefeierte Herrscher nach französischem Sinn, war unzweifelhaft kunstsinnig und ein Patron aller Leute von Genie, nicht nur in Benvenuto Cellinis verdächtigem Zeugniss. Wir haben in den Biographieen italienischer Meister zu erzählen gehabt, wie König Franz den greisen Lionardo da Vinci für seinen Hof zu gewinnen und hoch zu ehren wusste, wie er von Rafael Meisterwerke zu erwerben verstand, wie er den missglückenden Versuch machte, Andrea del Sarto in Frankreich durch Belohnung und Auszeichnung zu fesseln. Besser gelang es ihm mit Rosso di Rossi und andern Italienern, um welche sich eine Gruppe nachahmender französischer Talente, die sogenannte Schule von Fontainebleau sammelte. Da ihre Hauptaufgabe in der Ausschmückung des von König Franz begünstigten Schlosses von Fontainebleau bestand, so rechtfertigt sich ein Name wohl, der freilich auch auf Künstler ausgedehnt wird, die anderswo und weiterhin sich wirksam zeigten. — Durch das ganze sechszehnte Jahrhundert hindurch erstreckte sich die künstlerische Herrschaft der Italiener über Frankreich. Und als im siebzehnten Jarhhundert die französische Kunst bedeutendere grössere Talente gewann, als sie sich zu einer Art Selbständigkeit erhob, so waren im Volksdasein und dem französischen Nationalcharakter schon alle jene Elemente vorhanden, welche einer wahrhaft freien, wahrhaft

grossen Entfaltung der französischen Kunst vielfach hinderlich in den Weg treten sollten.

Während desselben siebzehnten Jahrhunderts, in dem Frankreich anfing grosse Künstler zu besitzen, hatte sich das glänzende absolute Königthum, hatte sich jenes Hofleben entwickelt, welches die ganze Nation in seinen Zauberkreis bannte, welches den französischen Geist, alles was von Genie und schöpferischer Kraft im Volke lebte, an sich zu fesseln verstand. Unter der Regierung Ludwigs XIII. durch Richelieu und Mazarin vorbereitet, unter der Ludwigs XIV. im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts in der Vollendung und Blüthe stehend, zeigte dies französische Königthum der Welt seine Stärke, seinen Glanz, seine Bedeutung. Das Wesen dieses Königthums war nicht lediglich der Schein, die äussere Würde, die Repräsentation. Aber doch verknüpften sich diese Dinge unabweisbar und unlöslich mit der Majestät des allerchristlichsten Königs, der sein Volk vertrat, sein Volk bedeutete. Und wie im ganzen französischen Nationaldasein dieser Zeit nur das Werth und Bedeutung hatte, was in irgend einer Beziehung zu dem Königthum, dem Hofe zu treten vermochte, wie deshalb Alles auf solchen Bezug hinstrebte, so vermochte sich auch die Kunst dem allgemeinen Drange nicht zu entziehen. In viel stärkerem Grade, als dies jemals in Italien, Deutschland, den Niederlanden oder Spanien der Fall war, ward die französische Malerei eine Hofkunst und die äusserlich glanzvolle, elegante, prunkhafte und anmaassende Weise dieses Hofes blieb wiederum nicht ohne Einfluss auf die Künstler, welche ihm dienten, ihn verherrlichten.

Aber auch ganz abgesehen vom Einfluss, welchen das französische Königthum, und später der Hofhalt von Versailles auf die Künstler gewannen, war schon beim Beginn einer nationalfranzösischen Malerei ein Element in ihr vorhanden, welches die Talente hier und da gefördert, im Ganzen jedoch den höchsten und letzten Kunstaufschwung entschieden in Frage gestellt hat. Dies war die starke Reflexion, welche beinahe allen französischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts zu eigen ist. Wenn auch die Zeit längst vorüber scheint, in welcher man sich überzeugt hielt, dass ein Nachdenken und Bewusstsein über die Kunst dem frischen Schaffen schädlich sein müsse, wenn auch mit Recht erinnert worden ist, dass Lionardo da Vinci, Michel Angelo, Dürer und Rubens über die Aufgaben und Mittel ihrer Kunst viel und tief gedacht hatten, so darf dies

Denken nicht mit jener starken Reflexion und überwiegenden Verständigkeit verwechselt werden, welche so vielen französischen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts zu eigen war. Aus ihr ging jenes absichtliche und doch leicht ins Theatralische verfallende Nachahmen der Antike hervor, welches zum gleichzeitigen Streben der italienischen Dichtung eines Marini, der französischen eines Corneille und Racine in Bezug steht. Die Vorzüge, welche aus dieser Nachahmung erwuchsen, waren ein „Streben nach Styl in der Anordnung, edler Geschmack in den Linien, Correctheit des Costumes und aller Beiwerke nach den verschiedenen Zeiten.“ Die Nachtheile dagegen liegen auf der Hand. „In dem Bestreben, ausdrucksvoll und lebendig zu sein, verfielen die Franzosen in Geberden und Ausdruck in theatralische Uebertreibungen und dabei gelang es ihnen selten, das richtige Verhältniss der Natur oder des Modells zum Kunstwerke zu finden.“*) Während einige französische Maler der Gefahr des flachsten Naturalismus nahe kamen, glaubten die Idealisten unter ihnen „die Formen nach einem Idealbegriff von Schönheit veredeln zu müssen“ und gelangten zu einer oeden trocknen Allgemeinheit. Es ist vielfach Verwunderung darüber ausgesprochen worden, dass dasselbe Studium der Antike, welches die grossen Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, welches selbst einen Guido Reni noch zu den Gipfeln reinster und ächtester Schönheit geführt hat, auf die französische Kunst eine so zweifelhafte Wirkung hervorbrachte. Die Erklärung davon ist so einfach, als nur immer möglich. Das Studium des classischen Alterthums blieb bei dem grösseren Theil der französischen Maler äusserlich. So wenig als die classischen Tragödien der Zeit Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV., so wenig waren die Bilder vom wahren Geist des Alterthums, dem Geiste freier, schöner Menschlichkeit erfüllt. Den einen sass das gespreizte theatralische Pathos ihrer Zeit, ihres Landes zu tief im Blute, um nicht auch in den Kunstwerken zu Tage zu treten. So wurden die edlen Römer- und Griechengestalten, welche man darzustellen liebte, zu Trägern der Repräsentationsgrösse, der eleganten Würde, die sich von Versailles aus über ganz Frankreich verbreitete. Die andern aber, welche grösstentheils so glücklich waren, ausserhalb der Kreise des französischen Hofes zu leben, gelangten mit all ihrem Geist und ihrer scharfen Reflexion nicht

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 638.

zu einem warmen Lebensgefühl, ohne welches auch die stylvollsten und geistreichsten Gebilde der Kunst jenes geheimsten Zaubers entbehren, der den wahrhaft grossen und entzückenden Meisterleistungen inne zuwohnen pflegt. Nur da, wo die Eklectiker von Bologna, wo die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts von dieser Wärme, von diesem Lebensgefühl durchdrungen sind, nur wo sie damit die starre Kruste der Berechnung, der Reflexion geschmolzen haben, nur da wirken sie eigentlich gross und erhebend. Und weil die französische Malerei auch in ihren besten und achtbarsten Meistern von diesem Lebensgefühl nicht erfüllt ist, so steht sie in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts der italienischen, niederländischen und spanischen nicht völlig ebenbürtig zur Seite, wenn schon über der deutschen, die unter den traurigen Wirkungen und Nachwirkungen des dreissigjährigen Krieges in ein Stadium des völligsten Verfalls trat.

Die französischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts vertheilen sich ohne Zwang in zwei Gruppen, deren erste der Zeit Ludwigs XIII., die zweite der Ludwigs XIV. angehört. Die Kunstgeschichte wird keinen Augenblick anstehen, den Malern der ersten Gruppe den Vorzug zu geben. Wenn es nicht zu gesucht klänge, könnte man wohl auch sagen, dass es eine Zahl französischer Meister gab, welche zu Rom, und eine zweite, welche zu Versailles ihre Inspirationen empfing.

Die Maler, welche während der Regierung Ludwigs XIII. lebten und schufen, standen zum Hofe in keinem direkten Bezug. Die Mutter des Königs, Maria von Medici, der grosse Richelieu und eine Reihe glänzender Gönner übten einen zwar beträchtlichen, aber doch keinen zwingenden Einfluss auf Künstler aus, welche den grösseren Theil ihres Lebens in Rom verbrachten, welche sich nicht unter ihren Augen und direkt an ihren Aufträgen entwickelten. Daher gehören die erfreulichsten Leistungen der französischen Kunst dieser Zeit und dieser Künstlergruppe, nicht aber dem goldnen Zeitalter Ludwigs XIV. an, welches wie auf allen Gebieten auch in der Malerei den Schein um nicht zu sagen die Decoration, an die Stelle des Wesens, des Kunstwerks, setzte.

Ludwig XIV. war auf seine Weise ein erlauchter und grosser Beschützer der Künste. Er sah in ihnen ein Mittel zur Verherrlichung seiner Person und Herrschaft, er zögerte nicht es anzuwenden und mit reichen Belohnungen alle die aufzumuntern, welche seinen Intentionen ent-

gegen kamen. Er ging in seiner königlichen Freigebigkeit für Kunst und Künstler den Grossen seines prächtigen und glänzenden Hofes mit einem Beispiel voran, dem es an zahlreicher Nachahmung nicht fehlte. Unter seiner Regierung entstanden und bereicherten sich die grossen Kunstsammlungen von Paris. Versailles mit seinen Bauten und Bildwerken stieg auf den Wunsch und Willen des Herrschers aus dem Sande empor, andere Schlösser wurden vollendet, künstlerisch ausgeschmückt oder mindestens decorirt. Die französische Akademie der Künste zu Paris, der sich eine zweite zu Rom anschloss, erfreute sich reicher Dotationen, die Lieblingskünstler erhielten ihren Theil an dem Lächeln, den Gunstworten und den königlichen Gnadenerweisungen, nach denen ganz Frankreich geizte und die Jahrzehnte hindurch den einzigen Werth des Lebens für das französische Volk zu bilden schienen. Wenn trotz alledem die französische Kunst bald wieder abwärts ging oder wenigstens nur zweifelhafte Leistungen hervorbrachte, wenn kein freudiges Leben in ihr gedeihen wollte, so lag dies darin, dass ihr jeder eigentlich nationale Boden fehlte, dass sie sich zur Schmeichlerin des grossen Königs, zur bereitwilligen Dienerin seiner launenhaften Prachtliebe, welcher kein geläuterter Kunstsinn zur Seite stand, herabwürdigte. Ja, der königliche Absolutismus brachte es naturgemäss mit sich, dass stets ein Künstler, der zum Hofe ein nächstes Verhältniss gewann, allen andern vorgezogen, über alle anderen gesetzt ward. Ludwig XIV., der grosse Staatsdespot, fühlte das Bedürfniss, sich einen Kunstdespoten zu erschaffen, der dem leisesten Wink und Wunsch des Königs zu lauschen, alle künstlerischen Unternehmungen in dessen Weise auszuführen, alle künstlerischen Talente in diese Bahnen zu zwingen wusste. So gewährt die zweite Gruppe von Künstlern, die unter Ludwigs XIV. Regierung und unter seinen Augen wirkten, einen noch minder erfreulichen Anblick, als diejenige, welche in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus zu Rom schuf. — Denn es darf nicht vergessen werden, dass Meister dieser Gruppe auf einem Gebiete das Höchste und Vollendetste leisteten, dass ihr einige der grössten Landschaftsmaler angehörten, welche jemals gelebt haben.

Die bedeutendsten Künstler dieser ersten Gruppe waren *Nicolas Poussin* (1594—1665), als Historienmaler durch seinen reinen Styl ausgezeichnet, aber durch eigenthümliche Kälte wiederum abstossend, als

Landschaftsmaler dagegen vollendet; ferner *Eustache Lesueur* (1617—1655), an Wärme und Innigkeit Poussin übertreffend, und in seiner besten Entwicklung zu früh für die französische Kunst gestorben. Ihnen schliessen sich dann die grossen Landschaftsmaler *Gaspard Poussin* (1613—1675), der Schwager des Nicolas, und *Claude Gelée*, genannt *Claude Lorrain* (1600—1682) an. Eine vereinzelte Zwischenstellung nahm *Simon Vouet* (1582—1641), ein mehr naturalistischer und in der Schule der Venetianer gebildeter Künstler, der Lehrer des Charles Lebrun.

Die zweite Gruppe umfasst alle diejenigen Künstler Frankreichs, welche in Gemeinschaft mit den Architecten Le Veau, Mansard, Perrault, Desgodez und andern in den Schlössern Ludwigs XIV. arbeiteten. Voran steht hier der gepriesene allmächtige Hofmaler des allmächtigen Königs, *Charles Lebrun* (1619—1690), sodann *Pierre Mignard* (1610—1695), sein Nachfolger in der wandelbaren Hofgunst, endlich eine ganze Schaar von ihrer Zeit berühmten, hochbelohnten und vielgefeierten Malern, die wie *Jean Jouvenet* (1644—1717), *Noël Coypel* (1628—1697), *Charles de Lafosse* (1640—1716) seine Nachahmer und Schüler waren.

Es ist charakteristisch und lehrreich, wie die innere Einförmigkeit und der Mangel an individuellem Leben in der Kunst auch auf das äussere Dasein so vieler dieser Künstler zurückgewirkt hat. Die Lebensgeschichte der meisten Maler, welche im Dienste des grossen Ludwig zu seiner Verherrlichung und Freude schufen, hat etwas erschreckend Aehnliches. Ein Erfolg beim König, ein Auftrag desselben, scheinen das Maass ihrer Freuden, ein Stirnrunzeln Ludwigs, die Bevorzugung eines Nebenbuhlers das ihrer Leiden gefüllt zu haben.

Wir beschränken uns für die französische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts auf wenige Lebensbilder. Das erfreulichste, hervorstechend auch im Vergleich mit vielen Künstlerleben anderer Nationen, ist das des edlen *Nicolas Poussin*. In *Claude Lorrains* Biographie erfreut uns das siegreiche Aufringen eines Genius zum Lichte der Kunst, wie zu reineren Höhen des Lebens. Für die Charakteristik der Scheingrösse und Scheinwürde der Kunst, unter den Auspicien Ludwigs XIV., mag uns die Erinnerung an seinen Lieblingskünstler *Charles Lebrun* genügen.

Nicolas Poussin.

1594—1665.

Der liebenswürdigste und hervorragendste aus der kleinen Zahl bedeutender Historienmaler, deren sich Frankreich im siebzehnten Jahrhundert erfreute, Nicolas Poussin, ward im Jahre 1594 zu Andelys in der Normandie geboren, „in jener Provinz, deren Bewohner sich noch heute durch eine überwiegende Schärfe des Verstandes auszeichnen. Er hat diesen Charakter seiner Compatrioten in der Kunst redlich vertreten und ist, selbst mitten in dem Leben Roms, dem heimischen Sinne stets treu geblieben.“ *) Nach einem kurzen vergeblichen Versuch, den talentreichen Knaben der Wissenschaft zuzuführen, wurde er Schüler des Malers Quintin Varin, eines tüchtigen Provinzialkünstlers, der sich wirklich Verdienste um seinen Schüler erwarb. Bald aber ward ein Drang, der in Poussins Leben übermässig wirken sollte, in ihm lebendig. Er verlangte nach grösserem Wissen, neuen Bildungsmitteln für seine Kunst, begab sich deshalb heimlich, fast fluchtähnlich, nach der französischen Hauptstadt. In dem grossartigen Treiben von Paris waren es namentlich zwei Persönlichkeiten, die einen entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung seines Charakters und seines Schicksals gewannen: Courtois und Marini. Courtois, der Mathematiker des Königs, war ein eifriger Kunstfreund und besass eine beträchtliche für Poussin ausserordentlich bildende Kupferstichsammlung. Giovanni Battista Marini, der berühmteste italienische Dichter jener Zeit, war auf der einen Seite witzelnd, sinnlich üppig, durch und durch manierirt, und suchte auf der andern durch Reflexion zu ersetzen, was ihm an wahrer Empfindung abging. Für das grosse Gedicht Marinis „Adonis“ entwarf Poussin eine Reihe von Zeichnungen. „Marini gab in seiner Weise die Motive der Bilder genau an, kein Wunder, dass der junge Künstler in jene sinnende, überlegende, speculirende Richtung hineingerieth, die er später in allen seinen Werken bekundet hat.“ Ueberdies verstand Marini die tiefe Sehnsucht des französischen Malers nach seinem Heimathlande Italien anzufeuern und zur That zu

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. S. 236.

treiben. Bereits in frühester Jugend hatte Poussin eine Reise nach Rom zu unternehmen gedacht, seine geringen Mittel und die gänzliche Aussichtslosigkeit trieben ihn schon in Florenz wieder nach Paris zurück. Als aber Marini 1623 nach Rom ging, liess ihn Poussin gleichsam nur voraufreisen. Denn sein Entschluss, sich nun auch nach der ewigen Stadt zu begeben, stand unzweifelhaft fest und er dachte nur die Arbeiten zu beendigen, die ihn eben fesselten, um dann dem Dichter auf dem Fusse nachzufolgen.

1624 gelangte Poussin nach dem Ziele seiner Sehnsucht. Er stand in seinem dreissigsten Jahre, an der Schwelle des reifen Mannesalters, aber wie ein Jüngling zum Lernen bereit. Geschaffen hatte er noch wenig von eigentlicher Bedeutung, und seine Erfolge im Leben waren bis dahin ebenso mässig geblieben. Von Rom hoffte er Alles. So war es eigentlich schon eine Enttäuschung, dass Marini bald nach Poussins Eintreffen in Rom sich nach seiner Vaterstadt Neapel zurückbegab. Er machte indess Poussin mit Marcello Sacchetti bekannt, der den freund- und schutzlosen Künstler seinerseits wieder an den Kardinal Francesco Barbarini empfahl. „Ohne die Gunst eines einflussreichen Kardinals durfte damals in Rom kein Künstler hoffen zur Geltung zu gelangen. Dennoch aber sollte Poussin bald einsam und ohne Beschützer dastehen, indem der Kardinal Barbarini sehr bald als päpstlicher Legat eine Reise nach Frankreich und Spanien antrat. Nun begann für Poussin ein Leben voll Arbeit. Er stürzte sich in eine rastlose Thätigkeit, zu der die antiken Monumente Roms stets neuen und unerschöpflichen Stoff boten. Sein Genosse in diesen Studien war Francesco du Quesnoy, der damals, noch jung, den Grund zu seinem späteren Ruhm als Bildhauer legte. Sehr bezeichnend ist die Art, wie die beiden Freunde ihre Studien betrieben, der Bildhauer zeichnete mit dem Maler nach Rafael und Tizian, der Maler modellirte mit dem Bildhauer in Thon nach dem Leben und der Antike. Kann man einen tieferen Einblick in die Entwicklung dieser beiden Künstler thun — des Bildhauers, in dessen Kinderfiguren die schwellende Lebensfrische Tizians, des Malers, in dessen Bildern die plastische Bestimmtheit der Antike vorherrschen? Mannichfache andre Studien kamen für Poussin hinzu: die antike Architectur erforschte er mit grossem Eifer; in der Perspective und Optik hatte er schon bei Courtois den Grund gelegt; in der Anatomie unterrichtete er sich nach Anton Larché, in der

Malerpraxis ward Domenichino sein Vorbild. Es ist sehr bezeichnend und war eine nothwendige Folge seiner ganzen bisherigen Bildung, dass Poussin den durch Ernst der Gesinnung und Gewissenhaftigkeit des Studiums ausgezeichneten Domenichino allen übrigen Künstlern vorziehen musste, die gleichzeitig in Rom lebten." *)

Uebrigens kämpfte Poussin in jener ersten römischen Periode die Leidensjahre durch, die mit wenigen Ausnahmen fast allen Künstlern einmal beschieden sind. Er litt materielle Noth, er verzagte und verzweifelte oft an seiner Kraft und seinem Talent, er erkrankte schliesslich und war dem äussersten Mangel preisgegeben. Damals nahm sich ein Landsmann, Jacques Dughet, seiner an, und verpflegte ihn in seinem Hause. Bei der Pflege scheint Dughets Tochter Hülfe geleistet zu haben, jedenfalls ward diese Krankheit die Ursache, dass Poussin den Entschluss fasste, sich mit ihr zu verheirathen. Nichts war natürlicher, als dass, da seine Gattin kein Vermögen besass, der wackere Künstler noch tiefer in Noth gerieth. Und nicht eher ging ihm ein Glücksstern auf, als bis er einen einflussreichen Gönner in der Person des Komthurs Cassiano del Pozzo gewann, eines bedeutenden Archäologen und Secretairs des Kardinals Barbarini, dessen Geltung am päpstlichen Hofe bedeutend war.

Cassiano del Pozzo, ein wahrer und warmer Freund der Kunst, der Beschützer Domenichinos, Testas, der Artemisia Gentileschi und anderer Maler und Malerinnen, half dem bedrängten und talentreichen französischen Künstler in durchgreifender Weise. Er liess ihm direkte Unterstützungen zukommen und verschaffte ihm Aufträge. Poussin durfte sich in seiner Bedrängniss an diesen Mann wenden, von dem er mit Recht sagte, dass derselbe mit einer guten, edeln und mitfühlenden Natur begabt sei. **) Der erste Auftrag, den Poussin durch ihn erhielt, war weniger erfreulicher Natur. Er malte für die Peterskirche „die Marter des heiligen Erasmus" (jetzt in der Gallerie des Vaticans). Poussin, welcher mit seiner nordfranzösischen Verständigkeit und seiner reinen Kunstanschauung der Märtyrerekstase gleich fern stand, muss mit Abscheu an ein Henkerbild gegangen sein, auf welchem dem Helden die Därme aus dem Leibe gewunden werden. Dennoch „brachte er ein Werk zu Stande,

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 238.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 246.

welches in Betreff des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört.“*)

Mehr erfreut wurde Poussin durch einen direkten Auftrag del Pozzos. Er malte für denselben eine Bilderfolge, die „sieben Sacramente“ darstellend. Mit diesen Arbeiten begründete Poussin seinen Ruf und „sie erregten ein so grosses Aufsehen, dass sich Cassiano in seinem eignen Hause kaum vor der Menge der Besucher zu retten wusste, die jene Bilder bewundern wollten.“ Zu eben dieser Zeit entstanden einige historische Bilder, die im Louvre zu Paris ihre endliche Stelle gefunden haben. 1630 malte er „die Philister, welche die Bundeslade neben ihrem Götzen aufstellen, mit der Pest geschlagen“. „Die ergreifenden Motive, z. B. der Vater, welcher sein Kind von der Brust der sterbenden Mutter wegzieht, sind nur einigemale etwas theatralisch, die Gesichter mannichfaltig und lebendig, die Zeichnung sehr sorgfältig, das Fleisch ziemlich warm colorirt.“**) Poussin erhielt für dies Bild ein Honorar von 60 Scudi und erlebte noch, dass Cardinal Richelieu dasselbe um den Preis von 1000 Scudi für seine Gallerie erwarb. Auch die mythologischen Bilder, welche das Louvremuseum aus Poussins erster Periode besitzt, „Flora auf einem Wagen von Liebesgöttern gezogen“, „Mars von seinem Löwengespann zur schlafenden Rhea Silvia herabsteigend“, möchten, wenn nicht vor, doch bald nach dem Jahre 1630 gemalt sein.

Unter Cassiano del Pozzos Beihülfe setzte Poussin auf das eifrigste sein Studium des Alterthums fort. Seine Durchbildung und sein Stylgefühl förderte er damit wesentlich und blieb fern von allem geschmacklosen Gräuel, dem sich in der Malerei jener Tage die Naturalisten und theilweise auch die Akademiker von Bologna hingaben. Allein zu einer vollen Wärme liess sich auf diesem Wege des Studiums und der steten Reflexion doch auch nicht gelangen.

Neben der steten Beschäftigung mit antiker Sculptur gab sich Nicolas Poussin auch den Eindrücken seiner Umgebung, der herrlichen Natur Italiens hin. Wie grosse Bedeutung seit einem Jahrhundert die Landschaft auch in historischen Bildern gewonnen hatte, so blieb es doch Poussin vorbehalten, ihr eine Ausbildung zu geben und Gesetze für sie

*) *Burckhardt*, der Cicerone. S. 1033.

**) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 643.

aufzufinden, nach denen die Staffage wenig mehr in Frage kam und die Landschaft einen höhern selbständigen Werth gewann. Die Erfassung der Natur für künstlerische Darstellung lag offenbar im Geiste der Zeit, denn unmittelbar nach und neben Poussin erstanden grosse und bedeutende Landschafter. Zwei seiner Landsleute, sein Schwager und Schüler, Gaspar Dughet, der den berühmten Namen Poussin annahm und Claude Lorrain sollten, mit ihm zu gleicher Zeit in Rom lebend, ihren ganzen Ruf lediglich auf diesem Gebiete erringen.

Poussin selbst strebte allerdings auch jetzt, eifriger und bewusster als je, nach den Höhen historischer Kunst. Zu seinen nächsten grösseren Compositionen gehörte das Bild ,,die Israeliten in der Wüste das Manna sammelnd" (gegenwärtig im Louvre,) figurenreich, mit dramatischen Motiven und sehr lebendigen Köpfen. Dasselbe ward im Jahre 1637 für einen französischen Edelmann, Paul Fréart, Sieur de Chantelou, Maître d'hôtel König Ludwigs XIII., vollendet. Herr von Chantelou fasste für den Künstler ein Interesse, welches dem des Komthurs del Pozzo gleichkam und begann am französischen Hofe auf Poussin unablässig hinzuweisen.

Es gelang ihm nicht allein, seinen unmittelbaren Vorgesetzten, den Kriegsminister und spätern Oberintendanten der Bauten, Künste und Manufacturen, Herrn von Noyers, sondern auch den allmächtigen Richelieu für den französischen Maler zu interessiren, der in der römischen Kunstwelt die Ehre Frankreichs vertrat. So begannen denn im Jahre 1638 Verhandlungen, deren Endzweck es war, Poussin zur Heimkehr zu veranlassen und ihm eine seinen Verdiensten entsprechende Stellung in Frankreich zu gewähren. Am 18. Januar 1639 schrieb Ludwig XIII. dem Künstler nach Rom, dass er ihn zu einem seiner ,,ordentlichen Maler" erwählt habe. Mit dieser Ernennung zum Hofmaler war ein Gehalt von tausend Thalern und die Zusichrung einer angenehmen Wohnung in einem der königlichen Schlösser zu Fontainebleau oder Paris verknüpft. Den schweren Sorgen seiner Jugend und den bescheidnen Verhältnissen gegenüber, in denen der Meister auch damals noch lebte, war die Stellung eine glänzende.

Aber Poussin fand es schwerer, als er anfänglich selbst geglaubt haben mochte, sich von Rom zu trennen. Die Schätze des Alterthums und der Kunst, den heitren blauen Himmel Italiens, den er so gut zu malen

wusste, sollte er verlassen. Der ganze Zauber, den Rom auf jede Künstlernatur auszuüben pflegt, machte sich geltend. Bald schien es ihm Thorheit, sein kleines Haus auf dem Monte Pincio, die Genossenschaft strebsamer und bedeutender Künstler, mit dem französischen Hofe zu vertauschen. Auch die Trennung von Cassiano del Pozzo und andern wahrhaften und einsichtigen Gönnern fiel ihm schwer. Unter Vorwänden und Einwänden wusste er seine Abreise hinauszuschieben. Die Jahre 1639 und 1640 vergingen, ohne dass der Künstler in Paris erschien, wo man die Gallerie des Louvre durch ihn ausschmücken zu lassen beabsichtigte. Erst am Ende dieses zweiten Jahres, als Herr von Chantelou persönlich nach Rom kam, vermochte er dem freundlichen Andrängen nicht länger zu widerstehen.

Ueber seine erste Aufnahme in der Heimath hatte Poussin nicht zu klagen. Er berichtete darüber an den Bruder del Pozzos: „Ich habe die Reise von Rom nach Fontainebleau in guter Gesundheit zurückgelegt und bin dort im Palast mit grossen Ehrenbezeugungen empfangen worden. Der Ort, den man mir zu meiner Wohnung bestimmt hat, ist ein kleiner Palast, denn so muss ich ihn nennen, mitten im Garten der Tuilerien. Er enthält in drei Stockwerken neun Zimmer, übrigens ist dabei ein schöner grosser Garten, voll von Obstbäumen und den mannichfaltigsten Blumen und Pflanzen, mit drei Fontainen und einem Brunnen. Nach allen Seiten habe ich ganz freie Aussichten und zur Sommerszeit muss es hier ein wahres Paradies sein. — Drei Tage lang wurde ich sammt meinen Freunden auf Kosten des Königs bewirthet. Den Tag darauf führte mich Herr de Noyers zu Seiner Eminenz (Richelieu), die mich mit aussergewöhnlichem Wohlwollen empfing. Wieder nach drei Tagen führte man mich nach St. Germain, wo mich der Herr de Noyers dem König vorstellen wollte; da erstrer indess nicht wohl war, so wurde ich am folgenden Morgen durch den Herrn le Grand, den Günstling des Königs, eingeführt. Der König hatte als wohlwollender und liebenswürdiger Fürst die Gnade, mir viele Artigkeiten zu erweisen; darauf gab er mir selbst den Auftrag, die grossen Bilder für seine Kapellen zu Fontainebleau und zu Saint Germain zu malen. Als ich nun nach Hause zurückkehrte, wurden mir in einer schönen Börse von blauem Sammt zweitausend Thaler in Gold von der neuesten Prägung gebracht, tausend als mein Gehalt und tausend für die Reise, ausser allen Auslagen.“ *)

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 257.

Selbst in diesem Briefe, der nur Glückliches berichtet, verfehlte Poussin nicht, von seiner Heimkehr nach Rom zu sprechen und verrieth die Sehnsucht, die er dahin empfand. Gleichwohl scheint eine Zeitlang Alles vortrefflich gegangen zu sein. Die Freunde des Künstlers suchten ihm den Aufenthalt in Paris so angenehm als nur immer möglich zu machen. Unterm 30. April 1641 bedankt sich Poussin für eine Tonne Wein, welche ihm Chantelou geschickt, und den er mit durstigen Freunden ohne zu sparen austrinken will. Er fügt hinzu: „Wo Tauben sind, fliegen Tauben ein, denn gestern hat mir auch Herr Costage eine so grosse Hirschpastete geschickt, dass man sieht, der Bäcker habe vom Hirsch nichts als die Hörner zurückbehalten."

Aber all diese kleinen Freuden waren doch nur momentan, das Missbehagen, mit dem der Künstler in Paris zu kämpfen hatte, wuchs dagegen von Stunde zu Stunde. Schon das Pariser Klima und das Geräusch der ungeheuren Stadt störten ihn, der erhabnen Stille Roms gegenüber. Vor allem aber brachten ihn die Masse und Vielartigkeit der Aufträge, mit denen man von allen Seiten auf ihn einstürmte, zur Verzweiflung. — Ausser den Zeichnungen und Cartons für die Ausschmückung der Gallerie des Louvre, ausser den beiden Altarbildern, welche der König gleich nach seiner Ankunft von ihm verlangt hatte, sollte er Bilder zu Tapeten des Königs entwerfen, forderte das Noviziat der Jesuiten ein Bild „den heiligen Franz Xaver als Wunderthäter" von ihm. Gleichzeitig scheint er für alle müssigen Einfälle des Hofes in Anspruch genommen worden zu sein. Und nachdem er sich schon gegen del Pozzo und andere Freunde, die Arbeiten von ihm erwarteten, mit der Unmöglichkeit, mehr zu schaffen, entschuldigt hätte, musste er im Frühling 1642 Chantelou erklären: „Ich habe nur eine Hand und einen schwachen Kopf und kann von Niemandem unterstützt oder gefördert werden. Meine Natur zwingt mich alles Wohlgeregelte aufzusuchen und zu lieben, und alle Verwirrung zu fliehen, die mir ebenso widerwärtig und feindlich ist, als das Licht der Finsterniss."*) Gegen Cassiano del Pozzo sprach er noch früher die Besorgniss aus, bei längerem Aufenthalt in Frankreich ein Pfuscher zu werden, wie die Andern alle.

Zur unerträglichen Arbeitslast und lästigen Zerstreuung gesellten

*) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 261.

sich die Feindseligkeit der Neider, die albernen Urtheile hochgestellter Nichtkenner, Verhetzungen und Verletzungen jeder Art. Poussin, der Ruhe und Stille, der den Frieden über Alles liebte, sah sich auf einen Kampfplatz gerufen, wo jahrelanges Ringen in Aussicht stand. Er fasste sich kurz und beschloss schon im Herbst 1642 nach Italien zurückzukehren. Er nahm Urlaub, angeblich um seine Frau nach Frankreich zu holen, ganz gewiss in der geheimen Absicht, sich für immer in seinem kleinen Hause in der ewigen Stadt niederzulassen. Am 5. November war er wieder in Rom und wir können uns vorstellen, wie er aufgeathmet, aufgejubelt hat, als er die Kuppel der Peterskirche zuerst erblickt.

Der Tod Richelieus und König Ludwigs XIII. im folgenden Winter und Frühling, befreite Poussin von seinen Verpflichtungen in Frankreich. Gleichwohl sprach er noch einige Jahre lang von einer gewiss nie beabsichtigten Rückkehr und suchte sein Haus in Paris und seinen Gehalt als Hofmaler zu behaupten. Das Letztre gelang ihm durch die Vermittlung des Herrn von Chantelou, welcher auch fernerhin sein treuer aufrichtiger Freund und Förderer blieb.

Die Arbeiten, welche Nicolas Poussin im Louvre begonnen, um welche sich Van Dyck vergeblich beworben hatte, sind nicht erhalten worden. Dagegen befinden sich im Louvre das für die Kapelle zu St. Germain bestimmte Altarbild „Christus das Abendmahl stiftend" und das für die Jesuiten in Paris vollendete Gemälde, „Christus auf das Gebet des heiligen Franz Xaver erscheinend, um ein japanesisches Mädchen ins Leben zurückzurufen." Waagen nennt dasselbe von allen Bildern Poussins dieser Art das vorzüglichste, „denn mit einer stylgemässen Composition, edlen Motiven, feiner Zeichnung, eigenthümlichen und lebendigen Köpfen, ist hier eine entschiedene Beleuchtung, eine zarte klare Harmonie im Silberton und eine sehr fleissige Ausführung vereinigt." *)

Poussin begann gleichsam ein zweites neues Dasein friedlichen Glückes, vom ersten durch die Pariser Jahre getrennt. Er bezog wieder sein Haus auf dem Monte Pincio und führte seine „vermöglich stille" Lebensweise, wie Sandrart sagt, fort. Gemüthlichem Verkehr und traulichem Gespräch, namentlich über Kunstgegenstände, war er sehr zuge-

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler zu Paris. S. 644.

(Zu Seite 227.)



Claude Lorrain.

neigt. Seine nächsten Freunde waren Quesnoy der Bildhauer, Claude Lorrain der grosse Landschaftsmaler. Auch mit dem ungestümen [illegible] blütigen Salvator Rosa wusste er sich in späteren Jahren auf dem besten Fusse zu erhalten. Von allen Fremden von Bedeutung wurde er aufgesucht und mit Frankreich stand er in beständigem Briefwechsel. Er konnte sich jetzt wieder [illegible] ruhiger, gleichmässiger und wohldurchdachter Arbeit hingeben, durch deren Entbehrung ihm Paris so sehr verleidet worden war. Er nahm in späterer Zeit nur wenig Aufträge und auch dann nur von solchen Personen an, die ihm durch Freunde besonders empfohlen wurden. In seinen Forderungen war er mässig, von dem auf der Rückseite des Bildes notirten Preise aber ging er, bei Fremden wenigstens, nicht ab.*)

Die meisten und besten Arbeiten Poussins, sowohl diejenigen, in welchen die historische, als die, in denen die landschaftliche Darstellung überwiegend ist, besitzt das Louvre-Museum zu Paris, bei vielen ist ein [illegible] Nachdunkeln zu beklagen. Hier finden sich „die Findung Mosis" — zehn weibliche Gestalten in herrlicher Landschaft, — welche Poussin 1647 vollendete, sowie das im gleichen Jahre gemalte schöne Bild „Eliezer und Rebecca", [illegible] das „Urtheil Salomonis" von 1649, das 1651 für den Kaufmann Reynon zu Lyon ausgeführte Bild „Christus den Blinden von Jericho heilend", aus dieser späteren Zeit vielleicht das in allen Theilen befriedigendste Werk, denn es zeigt eine besonders gelungene Composition, einen nicht übertriebenen Pathos, der gewähltesten Durchbildung in Zeichnung und Gewandung, kommen hier eben so edle, wie lebendige und mannichfaltige Körper, eine entschiedene Zeichnung, eine kräftige harmonische, in einem [illegible] gehaltene goldene Färbung und eine reiche, höchst poetische Landschaft.**) [illegible] das vortreffliche Selbstporträt Poussins, welches derselbe 1650 auf dringende Bitten des Herrn von Chantelou malte. Hier jenes poetische Bild des Meisters, welches den Namen „Et in Arcadia ego" führt. [illegible]

[illegible]

*) [illegible]

neigt. Seine nächsten Freunde waren Quesnoy der Bildhauer, Claude Lorrain der grosse Landschaftsmaler. Auch mit dem ungestümen heissblütigen Salvator Rosa wusste er sich in späteren Jahren auf dem besten Fusse zu erhalten. Von allen Fremden von Bedeutung wurde er aufgesucht und mit Frankreich stand er in beständigem Briefwechsel. Er konnte sich jetzt wieder dem Genuss ruhiger, gleichmässiger und wohldurchdachter Arbeit hingeben, durch deren Entbehrung ihm Paris so sehr vergällt worden war. „Er nahm in späterer Zeit nur wenig Aufträge und auch dann nur von solchen Personen an, die ihm durch Freunde besonders empfohlen wurden. In seinen Forderungen war er mässig, von dem auf der Rückseite des Bildes notirten Preise aber ging er, bei Fremden wenigstens, nicht ab.“

Die meisten und besten Arbeiten Poussins, sowohl diejenigen, in welchen die historische, als die, in denen die landschaftliche Darstellung überwiegend ist, besitzt das Louvremuseum zu Paris, bei vielen ist ein zu starkes Nachdunkeln zu beklagen. Hier finden sich „die Findung Mosis“ — zehn weibliche Gestalten in herrlicher Landschaft, — welche Poussin 1647 vollendete, hier das im nächsten Jahre gemalte schöne Bild, „Elieser und Rebecca“. Hier das „Urtheil Salomonis“ von 1649 und das 1650 für den Kaufmann Raynon zu Lyon ausgeführte Bild „Christus den Blinden von Jericho heilend“, aus dieser spätern Zeit vielleicht das in allen Theilen befriedigendste Werk, denn zu einer besonders gelungenen Composition, einem nicht übertriebenen Pathos, der gewähltesten Durchbildung in Zeichnung und Gewändern, kommen hier eben so edle, wie lebendige und mannichfaltige Köpfe, eine entschiedene Beleuchtung, eine kräftige harmonische, in einem trefflichen Impasto gehaltne mild goldne Färbung und eine reiche, höchst poetische Landschaft.“ *) Hier das vortreffliche Selbstportrait Poussins, welches derselbe 1656 auf dringende Bitten des Herrn von Chantelou malte. Hier jenes poetische Bild des Meisters, welches den Namen „Et in Arcadia ego“ führt. „Ein vor einem Grabdenkmal knieender Schäfer liest darauf die obige schon halb geschwundene Inschrift. Auf den Gesichtern von zwei andern Hirten, von denen einer bekränzt ist, und einer jungen Hirtin malt sich das ernst wehmüthige Gefühl, welches der Inhalt der Inschrift auf sie macht. Der

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 648.

Wechsel alles Irdischen ist in diesem edeln Idyll, in welchem die Gegenwart in jugendlicher Frische, durch die Erinnerung an eine ähnliche Vergangenheit, an das Schicksal ihrer Zukunft gemahnt wird, auf eine höchst rührende und feine Weise ausgedrückt. Durch die zarte Abstufung der schönen Motive und Linien, die trefflichen Gewänder, die liebevollste Durchbildung, den sehr warmen und klaren Ton, die einfache grossartige Landschaft, welche in ein goldnes Abendroth getaucht ist, zeigt sich der Eindruck dieses Bildes zugleich in allen Theilen sehr harmonisch und befriedigend.“ *)

Schon Bilder dieser Art müssen im Wesentlichen für Landschaften gelten. Noch bestimmter ist dies bei dem (im Louvre befindlichen) mythologischen Bilde „Orpheus und Eurydice“ und bei dem im Palast Sciarra zu Rom bewahrten „Matthäus mit dem Engel“ — einer wunderbar einfachen grossartigen Flusslandschaft — der Fall. Auch Poussins letzte von 1660—1661 gemalten Bilder zeichnen sich nur durch die Landschaft aus. Es sind dies die „vier Jahreszeiten“ im Pariser Louvre, welche „das Paradies“ als den Frühling, „Boas und Ruth“ als den Sommer, „die israelitischen Kundschafter mit der Traube“ als den Herbst und „die Sündfluth“ als den Winter darstellt.

Es war Poussin vergönnt, über zwei Jahrzehnte sich seines friedlichen stillen Künstlerglückes zu erfreuen. Eine fast ungetrübte Heiterkeit scheint ihn während dieser ganzen Zeit umgeben und erfüllt zu haben. Ohne Sorgen, ohne äussere Erregungen vergingen seine Tage, bis im Anfange des Jahres 1664 die Gesundheit seiner Frau eine schwere Erschütterung erlitt. Dieselbe starb trotz seiner treuen neunmonatlichen Pflege im Herbste dieses Jahres, und der Brief, in welchem er Chantelou das traurige Ereigniss mittheilte, verräth hinlänglich, wie gebrochen sich der Künstler durch dasselbe fühlte. Er hatte seinen Verwandten in Andelys sein bescheidnes Vermögen testamentarisch vermacht und bat Chantelou sich nach seinem Tode ihrer anzunehmen, damit sie nicht betrogen oder bestohlen würden. **) — In der That überlebte Poussin seine Gattin nur um ein Jahr. Er starb am 19. November 1665, und fand unter der Theilnahme der Akademie von S. Luca, zu deren bedeutendsten

*) *Waagen*, a. a. O.

**) *Guhl*, Künstlerbriefe. II. Theil. S. 293.

Mitgliedern er im Leben gehört hatte, seine letzte Ruhestätte in der Kirche S. Lorenzo in Lucina.

Claude Gelée genannt le Lorrain.

1600—1682.

Schon Nicolas Poussin hatte für die selbständige Landschaftsmalerei eine hohe und entscheidende Bedeutung gewonnen. Sein Schwager und Schüler Gaspar Dughet oder Gaspar Poussin, wie er häufiger genannt wird, übertraf ihn auf diesem Felde bereits. Höher als beide Poussins gelangte der Lothringer Claude Gelée, während vieler Jahre in Rom ihr treuer Kunstgenosse, einer der herrlichsten und liebenswürdigsten Maler des siebzehnten Jahrhunderts, ein Künstler, dessen Werke seit Jahrhunderten ein stets gleiches, reines und beinahe ungetheiltes Entzücken hervorrufen.

Claude Gelée, gewöhnlich Claude Lorrain nach seinem Geburtsland getauft, ward 1600 zu Champagne an der Mosel in der Nähe von Toul geboren, gehört also seiner Abstammung nach jenem halb französischen, halb deutschen Lothringen an, welches bald ganz französisch werden sollte. Der junge Claude verlor bereits im zwölften Jahre seine Aeltern und fand Zuflucht bei seinem ältern Bruder Jean, der Formschneider war und zu Freiburg im Breisgau lebte. Indem der Bruder den Knaben im Interesse seiner Arbeit mit Zeichnen beschäftigte, erweckte er das schlummernde Talent desselben. Von einer regelmässigen Ausbildung konnte in Freiburg nicht die Rede sein. Doch schien ein günstiger Ausweg für den werdenden Jüngling durch einen Verwandten eröffnet, welcher in Handelsgeschäften nach Italien gehend, ihn mit dahin nahm. So gelangte Claude Gelée früh auf jenen Boden, dessen Schönheit er wie kein Andrer zu belauschen und wiederzugeben verstanden hat. Seine ersten der Kunst gewidmeten Jahre waren indess mühselig. Er kämpfte mit der äussersten Noth, mit völligem Elend, denn die Unterstützungen, die ihm von Seiten seiner Familie zugesagt waren, blieben aus. In Neapel ward er von einem Kölnischen Maler Wels zuerst im Landschaftsmalen, in der Perspective, kurz, in den nothwendigsten Unterlagen sei-

ner Kunst unterrichtet. In Rom schloss er sich dagegen Agostino Tassi, einem Genossen und Geistesverwandten des Landschaftsmalers Paul Brill an, der ihn seinem eignen Wege schon näher führte und in dessen Hause er bis 1625 lebte. Sein Eifer in der Kunst war brennend und bereits damals begannen schärfer Blickende seine künftige Grösse zu ahnen, während das, was er zur Zeit leistete, nicht ohne Beifall blieb. Von der Rastlosigkeit, die Naturen wie Claude Gelée eigen zu sein pflegt, wohl auch noch von seinen misslichen Verhältnissen getrieben, verliess er Rom wieder, und wendete sich zu neuen Studien, neuer Arbeit nach Venedig. Auch hier förderte er sich und sein innerstes Wollen, hatte aber keine äusseren Erfolge.

Von Venedig scheint sich der Künstler durch Tyrol und Baiern nach München gewendet zu haben. Hier aber erkrankte er und gerieth wiederum in äusserste Bedrängniss. Nachdem seine jugendliche und kräftige Natur die Krankheit überwunden hatte, dachte er, wahrscheinlich von seinen Verwandten gedrängt, dem Künstlerwanderleben zu entsagen und sich in seiner Heimath niederzulassen.

Wirklich finden wir ihn um das Jahr 1526 in Nancy, der Hauptstadt Lothringens. Seine Verwandten und mehr noch seine Kunst empfahlen ihn dem Hofmaler des Herzogs von Lothringen, Charles Dermut, welcher eben damals beschäftigt war die Kirche von Carmes mit Fresken zu schmücken und Claude Gelée einlud, das Landschaftliche und Architectonische bei seinen Bildern zu übernehmen. Der junge Künstler nahm den Vorschlag an. Aber bereits wollte ihm die Heimath in keiner Weise mehr behagen. Sei es, dass ihn die tiefe Sehnsucht überwältigte, die so viele poetisch gestimmte Naturen wieder und wieder nach Italien ruft, sei es, dass er fühlte, er sei noch nicht am Ziel und zu Höherem bestimmt, als zu einer Provinzialberühmtheit in Nancy, — sei es endlich, dass alle seine Verhältnisse unbehaglich und abstossend waren, er sehnte sich bald hinweg. Nach einer vielfach erzählten Anekdote, verleidete ihm der tödtliche Sturz eines der Arbeiter, die neben ihm und auf demselben Gerüst mit der Ausschmückung der Kirche von Carmes beschäftigt waren, die fernere Betheiligung dabei. In Wahrheit hätte dies aber nicht die Veranlassung zu seinem alsbaldigen Wiederweggang aus Lothringen sein können, sondern wurde der Vorwand dazu. So brach er denn zum zweitenmale nach dem gelobten Lande der Kunst auf, ging über

Lyon und Marseille nach Rom, wo er 1627 am Tage des heiligen Lucas, des Schutzpatrons der Künste, anlangte.

Sanct Lucas erwies sich diesmal hülfreich gegen seinen treuen hochbegabten Jünger und liess die Prüfungszeit desselben enden. Es gelang Claude Gelée einen Auftrag des Cardinals Bentivoglio, des feinsten Kunstkenners unter den damaligen Kirchenfürsten, zu erhalten. Er führte im nächsten Jahre zwei Landschaften für denselben aus, welche seinen Ruf und Ruhm, das Glück seines Lebens begründeten, indem sie neben dem allgemeinen begeisterten Beifall auch denjenigen Papst Urbans VIII. erwarben, welcher dem Künstler augenblicklich Aufträge zu neuen grössern Bildern gab. Von diesem Augenblick an war Claude le Lorrain, wie er nun hiess, in die Reihe derjenigen Künstler eingetreten, welche Günstlinge der Muse und des Glückes zugleich scheinen.

Claude Lorrain, welcher in Italien blieb, wurde der Vollender der „heroisch-pastoralen" Landschaft, wie man gewöhnlich seine wunderbare, geist- und poesieerfüllte Darstellung der italienischen Natur zu taufen pflegt. Er hatte sich mit dieser Natur in innigsten Bezug zu setzen gewusst und alle Schönheit ihrer Formen, aller Reiz ihrer Stimmungen war ihm erschlossen, die geheimsten Zauber, die in ihr walten, oder die der Mensch aus seiner Seele in sie hineinzutragen pflegt, verstand er mit seinen Farben festzuhalten. Es giebt nicht eine der unendlichen Herrlichkeiten Italiens, welche Claude Lorrain nicht in seinen Bildern dichterisch erfasst und wiedergespiegelt hätte. Die meisten seiner Bilder wurden frei aus seiner Phantasie geschaffen, und doch weiss der Beschauer in jedem Augenblick, welchem Lande diese Berge, dies Meer, diese Lüfte, diese Bäume und Laubgrotten, allein angehören können.

In Claude Lorrains Landschaftsbildern lebte in Wahrheit das goldene Zeitalter wieder auf. Eine beseligende Stille und Heiterkeit, eine wunderbare Harmonie, ein nie getrübter Frieden scheinen in der Seele des Künstlers gewaltet zu haben, der so zu schaffen wusste. Es ist mit Worten, selbst mit dichterischen, fast unmöglich, den Eindruck zu schildern, welchen Claude Lorrains Gemälde hervorrufen. Der Zauber ist ein unwiderstehlicher, den diese klaren Lüfte, diese goldnen Lichter, diese tiefen Schatten des leichtbewegten Laubes, diese Wasser mit ihren hellen schimmernden Spiegeln, diese Fernen ausüben. Mögen die reinen Lichter des Morgens, die heissen goldnen Strahlen des Mittags, die far-

bigen Wolken des Abends über dem Bilde schweben, mag der Blick auf schimmernde Paläste, auf Tempeltrümmer, auf italienische Dörfchen, auf einsame Hütten oder nur auf die herrlichen Baumgruppen seiner Vorgründe fallen, mögen mythologische oder biblische Figuren in der Landschaft verschwinden — überall erfüllt Claude Lorrains Natur die Seele mit einem Gefühl höchsten Glückes, mit dem ganzen nie versiegenden Trost blühender Erdenschönheit.

Die idealen Formen und Linien Claude Lorrainscher Bilder werden beinahe noch übertroffen von ihrer malerischen Vollendung. „Die Wärme seiner Tinten, die Tiefe und Sättigung seiner Farben, ihr Schmelz und Duft, sind bis jetzt unerreicht und unnachahmlich. Stellte er einen Sonnenaufgang dar, so sieht man deutlich, wie die Strahlen des Gestirns das Gewölk durchbrechen, es zerstreuen, den Thau aufsaugen, und wie alle Bäume und Pflanzen von einem zarten jungfräulichen Licht beleuchtet erscheinen, man glaubt den Thau auf den dunkel beschatteten Stellen wahrzunehmen. Wählt er den Moment etwas später, so sieht man, wie die ganze Natur durch den eingesaugten Thau neu erkräftigt dasteht. Malt er den Untergang der Sonne, so folgt man dem goldnen Schimmer, der alle Gegenstände umgiebt, und glaubt es der Natur anzusehen, dass sie sich nach einem heissen Tage nach der Ruhe und Erquickung der Nacht sehnt. Auf gut erhaltenen Bildern von ihm ist es dem Beschauer fast möglich, die Tagesstunden in jeder Jahreszeit zu bestimmen.“

Seitdem Claude Lorrain einmal im Besitz seiner vollen Meisterschaft, im Gefühl des Gelingens und mit grossem äusseren Erfolg schuf, entwickelte er eine fast unglaubliche Thätigkeit. In manchem Jahre wurden über zehn grössere Gemälde (im Jahre 1644 sogar siebzehn) von ihm ausgeführt. Die Aufträge drängten sich natürlich von allen Seiten, und nachdem er in seiner Jugend bitter Noth gelitten, strömte ihm jetzt das Gold so zu, dass er ein beträchtliches Vermögen erwerben konnte. — Für die massenhafte Nachfrage nach seinen Arbeiten, reichte aber die ausserordentliche Productionskraft und Productionslust des Künstlers nicht aus. Frühzeitig schon bemächtigte sich die Speculation seines Namens, geschickte und ungeschickte Nachahmungen verbreiteten sich und brachten Claude zuletzt auf den Gedanken, ein sogenanntes „Buch der Wahrheit“ (liber veritatis) anzulegen, in welchem er die Skizzen und Copieen seiner ächten Gemälde sammelte. Dieses gegenwärtig in

England befindliche, späterhin veröffentlichte Skizzenwerk, konnte zwar nicht verhindern, dass nach wie vor unächte Bilder unter Claudes Namen in die Welt gesandt wurden, aber es vermag wenigstens in der Neuzeit die Aechtheit einer grösseren Zahl seiner Werke unwiderlegbar zu erweisen.

Schon bei Claude Lorrains Lebzeiten wurden seine Gemälde in die verschiedensten Länder zerstreut und wechselten zum Theil die Besitzer. Gegenwärtig finden sich zu Rom, der Heimath seines langjährigen Künstlerglücks, Bilder von ihm in den Palästen Doria, Sciarra, Barberini, zu Florenz in der Gallerie der Ufficien, zu Neapel im Museum. Die Sammlung des Louvre zu Paris ist natürlich an einer herrlichen Auswahl Claude Lorrainscher Meisterstücke reich. Das Museum zu Madrid besitzt wenigstens einige grössere Landschaften von ihm, auch die sonst minder begünstigte Sammlung der Eremitage zu Petersburg erfreut sich einer gleichen Zahl schöner Landschaften. In Deutschland haben das Museum zu Berlin, die Gallerie zu Dresden und die Pinakothek zu München einige seiner schönsten und vollendetsten Gemälde aufzuweisen; nicht minder begünstigt ist die Privatgallerie der Fürsten Esterházy zu Wien. Zahlreiche Bilder Claude Lorrains gelangten nach England, wo sowohl das Schloss Windsor, als vor allen die Nationalgallerie zu London und die reichen Privatsammlungen vieler englischen Aristokraten und Kaufmannsfürsten mit mehreren oder wenigstens einer Landschaft des Meisters geschmückt sind.

Claude Lorrains Leben verlief im Schaffen dieser Meisterbilder so glücklich, als er in den kühnsten Träumen seiner Jugend gewiss nicht zu hoffen wagte. Allerdings war auch bei ihm dafür gesorgt, dass die Bäume eben nicht ganz bis zum Himmel wuchsen. Abgesehen von dem Verdruss, den ihm undankbare Schüler, wie Domenico Romano, den ihm falsche Freunde bereiteten, die seine Bilder copirten und unter seinem Namen verkauften, ehe er sie noch ganz vollendet hatte, litt er seit seinem zweiundvierzigsten Jahre an der Gicht. Es scheint jedoch nicht, dass er in der Ausübung seiner Kunst irgend durch sie behindert wurde, denn bis in seine spätesten Tage fuhr er unablässig fort, den zauberischen Pinsel in Bewegung zu setzen, unter dem Italien, aber im Frieden des Paradieses, hervorblühte. Die Ehren, die ihm von allen Seiten zu Theil wurden, durfte er als wohl gewonnen ansehen. Er erfreute sich ihrer und

der reichen Früchte seines Fleisses, seines Genies bis in ein hohes Alter. Claude Gelée, le Lorrain, starb erst im Jahre 1682, einer der letzten unter den wahrhaft grossen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts.

Charles Lebrun.

1619—1690.

Eines minder guten Rufes, als Poussin und Claude Lorrain, erfreut sich bei der Nachwelt jener französische Meister, welcher seiner Zeit, in den Tagen des grossen Königs und des Glanzes von Versailles, wohl als erster Heros der Kunst gepriesen wurde: Charles Lebrun. Unzweifelhaft wurde durch ihn die Wendung zur decorativen Kunst in Frankreich ebenso bestimmt bezeichnet, als durch Pietro da Cortona und Luca Giordano in Italien. Mit diesen hatte Lebrun eine gewisse Leichtigkeit der Phantasie, eine ähnliche Schnellfertigkeit der Hand, eine gleiche oder grössere Gewissenlosigkeit gemeinsam. Wie diese hat er die Kunst in die Bahnen des Verfalls gelenkt, aber dennoch mit angebornem wirklichen Talent einige nicht ganz bedeutungslose Werke geschaffen. In seiner Gesammterscheinung repräsentirt er jene traurige Seite der Kunst, wornach dieselbe ebenso den Zwecken unedler Schmeichelei, den Zwecken hohler Eitelkeit und hohlen Prunkes dienstbar gemacht werden kann, als den höchsten und reinsten Ideen.

Charles Lebrun ward im Jahre 1619 zu Paris als der Sohn eines unbedeutenden Bildhauers geboren, der ihn zur Kunst bestimmte. Schon als Knabe genoss er den Unterricht des Perrier le Bourguignon und wurde 1630 Schüler des Simon Vouet, der als ein Nachahmer des Caravaggio, der Venetianer und gelegentlich auch Guido Renis, eine gewisse Kraft der Farben und Gluth der Beleuchtung anstrebte. Charles Lebrun erwies sich als ein frühreifes Talent; bereits im Alter von fünfzehn Jahren wurden einzelne seiner Compositionen bewundert und hatte er sich Gönner, wie den Cardinal Richelieu, den Kanzler Séguier und andre erworben. Seine Begabung erregte auch die Aufmerksamkeit Poussins, während des oben geschilderten Aufenthalts dieses Künstlers in Frankreich. Als Poussin nach Rom zurückkehrte, folgte ihm der junge

Charles Lebrun dahin und verbrachte eine längere Studienzeit in Italien, unter den Augen des strengen Meisters, der ihn hauptsächlich zu einer correcten Zeichnung anleitete und hinführte. Der Meister und der Schüler hatten ausser ihrer Landsmannschaft wenig mit einander gemeinsam. Poussin, dessen ganze Natur auf eine reflectirte, aber ächte und edle Hingabe an seine Kunst gestellt war, und Lebrun, der nach Erfolgen und Ehren dürstete, die Kunst als Mittel dazu betrachtete, waren zu verschiedenartige Naturen, was indessen nicht hinderte, dass letzterer von seinem Aufenthalt in Rom und der Unterweisung Poussins Vortheil zog.

Gegen Ende der vierziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts kehrte Lebrun nach Paris zurück. Ein guter Ruf von seiner erworbnen Meisterschaft ging ihm voraus. Kaum angekommen, ward er 1647 von den Pariser Goldschmieden mit der Ausführung eines „das Martyrthum des heiligen Andreas“ darstellenden Bildes, welches die Innung in der Notredamekirche zu stiften gedachte, beauftragt. Im nächsten Jahre wurden ihm zwei weitre und grössre Aufträge zu Theil. Der Präsident Lambert wünschte, dass Lebrun sich an der Ausschmückung seines Hôtels, mit welcher schon Lesueur betraut war, betheiligen möchte, und Lebrun entwickelte einen Wetteifer, der nach übereinstimmenden Berichten in Unterdrückung des mildern und liebenswürdigern Lesueur ausgeartet sein soll. Gleichzeitig übernahm Lebrun auch die Ausschmückung des Schlosses Vaux, das dem prachtliebenden Intendanten Fouquet gehörte.

Im Jahre 1651 begehrten die Pariser Goldschmiede ein zweites grosses Bild Lebruns, und so malte er diesmal seine bis zur Revolution in der Notredamekirche, gegenwärtig im Museum des Louvre befindliche „Steinigung des heiligen Stephanus, welcher sterbend für seine Feinde betet“. „In diesem vielleicht vorzüglichsten Bilde des Meisters erkennt man in allen Theilen noch den wohlthätigen Einfluss des Poussin. Zu der gelungenen Composition kommt hier ein edler Ausdruck des Heiligen, eine gewisse Mässigung in den Motiven der andern Figuren, besonders in der würdigen Glorie, vor allem aber eine treffliche Haltung und eine klare mild warme Färbung, in der Art des Poussin, an den auch die schöne Luft erinnert.“ *)

Dass Lebrun schon damals Beziehungen zum französischen Hofe

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 658.

gewann, belegt jenes berühmte von Edelinck meisterhaft gestochne Bild, welches „Christus am Kreuz von Engeln umgeben" darstellt, und gleichfalls im Louvre befindlich ist. Anna von Oestreich, die Regentin und Mutter des minderjährigen Ludwigs XIV., liess dasselbe nach einem Traum, den sie 1650 gehabt, von Lebrun ausführen und scheint, trotz der Geziertheit oder vielleicht durch die Geziertheit des Bildes aufs Höchste entzückt worden zu sein. — Höher, als dies vielgerühmte Werk, stehen die Portraits, welche Lebrun im ersten Jahrzehnt seines Wirkens zu Paris gemalt hat, und unter denen sich sein eignes und das des Malers Alphons Dufresnoy (beide im Louvre) auszeichnen.

Im Sommer 1660 feierte Ludwig XIV. seine Vermählung mit Maria Therese von Spanien. Bei den zu Paris veranstalteten Festlichkeiten übernahm Lebrun die Herstellung einer Reihe von künstlerischen Decorationen, welche den Beifall des Königs, des Hofes und der Stadt erwarben. Von dieser Zeit wurde er der Günstling Ludwigs XIV., die rechte Hand desselben in allen künstlerischen Angelegenheiten, mit Ehren, Würden, Reichthümern überschüttet. Nach einander ernannte ihn der König zu seinem ersten Hofmaler, zum Direktor der königlichen Gobelinsfabrik, zum Direktor der Malerakademie zu Paris, erhob ihn in den Adelsstand, und bezahlte seine Leistungen in so fürstlicher Weise, dass Lebrun ein prächtiges, prunkhaftes, den geltenden Anschauungen von edelmännischer Würde entsprechendes Leben führen konnte.

Die ersten grössern Aufträge Ludwigs XIV. für seinen Hofmaler waren bezeichnend. Er wünschte, dass derselbe für ihn in einem Cyclus von Gemälden die Thaten Alexanders des Grossen darstellen möge. Der makedonische Heros ward das Ideal und Vorbild des neuen absoluten Königthums, Ludwig der Grosse liebte sich von seinen Dichtern durch den Vergleich mit ihm schmeicheln zu lassen. Lebrun führte von 1662 an seine berühmten Alexanderbilder zur höchsten Zufriedenheit des Königs und in der That noch mit einer gewissen Meisterschaft aus. Die Gemälde — hauptsächlich durch wundervolle Kupferstiche Audrans bekannt — stellten „den Besuch des Alexander mit Hephästion bei der gefangnen Familie des Darius", „die Schlacht am Granicus", „die Schlacht von Arbela", „den Einzug Alexanders des Grossen in Babylon", „Alexander und König Porus" dar. Sie können in der Gegenwart nicht mehr die übertriebne Bewundrung hervorrufen, welche sie zur Zeit ihrer Entste-

hung fanden, aber sie gehören immerhin zu den erfreulichsten und bedeutendsten Leistungen Lebruns.

Vom Augenblick an, wo er für Ludwig XIV. thätig war, warf sich der Künstler übrigens in eine zerstreuende, erschreckende Vielgeschäftigkeit. Zu gleicher Zeit verstand er, vier bis fünf Bilder unter dem Pinsel zu haben, die Decorirung von ebenso vielen Schlössern zu leiten, die Kunstarbeiten der Gobelinsanstalt nicht nur zu dirigiren, sondern auch durch seine Zeichnungen und Entwürfe zu unterstützen und eine Unzahl jener halb künstlerischen Geschäfte zu erledigen, die ihm durch die Prunkliebe des Königs, den Pomp seiner Höflinge, durch Feste und fortwährende Verherrlichungen wirklicher oder vermeinter Siege auferlegt wurden. Kein Wunder, wenn Lebruns ganze Kunst sich in hohle theatralische Decoration verwandelte, kein Wunder, wenn er bei der Stellung, die ihm verliehen war, mit jedem Tage selbstbewusster, eitler, anmaassender und despotischer gegen alle französischen Kunstgenossen wurde. Natürlich strömten alle jungen Talente zu ihm, seine Schule erreichte einen unglaublichen Umfang und gegen das Ende seines Lebens mochte es in ganz Frankreich kaum einen Künstler geben, der nicht von Lebrun beeinflusst gewesen wäre.

Dass es unmöglich ist, alle Arbeiten des Lebrun aus diesen Jahren aufzuzählen, ja dass die meisten derselben auch kaum der Erwähnung werth sein würden, ist nach dieser Angabe leicht ersichtlich. Im Jahre 1677 begleitete Lebrun den König auf einem jener Feldzüge in den spanischen Niederlanden, welche mit dem Frieden von Nymwegen endeten, und Ludwig XIV. auf den Höhepunkt seiner Macht, seines Stolzes und Hochmuths führten. Die ganze Ueppigkeit des Hofes von Versailles folgte Ludwig ins Lager und Lebrun hatte Gelegenheit, in genussvoller Musse einigen jener historischen „Thaten" beizuwohnen, zu deren Verherrlichung für die Nachwelt er bestimmt war.

Neben den anderen grossen Arbeiten, die ihn in dieser Zeit beschäftigten, der Decoration des grossen Schlosses zu Sceaux für den Minister Colbert, den Fresken für die Façade des Pavillons zu Marly und die grosse Treppe von Versailles, begann Lebrun jetzt auch die grosse Gallerie von Versailles mit der Darstellung der Ehren und Siege Ludwigs XIV. vom pyrenäischen Frieden bis zum Frieden von Nymwegen auszuschmücken. Wo es nicht anders sein konnte, wurden alle diese

Gemälde zu pomphaften, aber frostigen Allegorieen, für welche der Maler umsonst den ganzen Olymp beschwor, die imponirend und majestätisch erscheinen sollten und nur steif und theatralisch wirkten. Gleichwohl betrachtete Ludwig XIV. seine eigene Verherrlichung als das Beste, was seinem Lieblingsmaler gelungen sei, und nahm mmer neue Veranlassung denselben zu beschäftigen, zu ehren und hochzustellen.

Die Jahre vom Frieden zu Nymwegen bis zum 1683 erfolgenden Tode des Ministers Colbert waren die glänzendsten Lebruns. Aber nach diesem Todesfall begann dieselbe Hofgunst, die ihn lange allmächtig gemacht hatte, sich gegen ihn zu wenden. Wir wissen nicht ob, oder womit Lebrun den Kriegsminister Louvois, welcher Colberts Nachfolger als Intendant der königlichen Bauten wurde, beleidigt hatte. Gewiss ist, dass dieser darnach trachtete, Lebrun zurück und seinen Günstling Pierre Mignard bei allen grossen Aufträgen möglichst voran zu stellen. Lebrun war alt, seine künstlerische Kraft erschöpft. Aber mit Zähigkeit hielt er an seiner sonstigen Grösse und Alleinherrschaft fest. Mochte ihm auch die Gunst des Königs ungeschmälert bleiben, er verzehrte sich in dem peinigenden Gefühl, an Mignard einen Nebenbuhler erhalten zu haben.

Lebruns letzte Bilder für den König wurden in den Jahren von 1685 bis kurz vor seinem Tode gemalt und belegen besser, als irgend ein Bericht, die Abnahme selbst jener äusserlichen und pathetischen Meisterschaft, über welche er bis dahin geboten hatte. Sie stellten „die Kreuzerrichtung", „die Kreuztragung", „Christi Einzug in Jerusalem", „die Anbetung der Hirten" dar, befinden sich gegenwärtig im Louvre und sind mit Reminiscenzen, grösstentheils nach Raphael, erfüllt. Eine absolute Ungerechtigkeit Louvois war es daher nicht, wenn er die Bevorzugung Lebruns enden liess, aber freilich mögen die künstlerischen Rücksichten die letzten gewesen sein, welche ihn hierzu bestimmten.

Der Groll, die anhaltende Bitterkeit über seine Zurücksetzung trübten Lebruns letzte Lebensjahre. Er verfiel in eine verzehrende Krankheit, welcher er 1690, im Alter von einundsiebzig Jahren, erlag. — Die Richtung, welche er der französischen Kunst gegeben hatte, blieb auch nach seinem Tode die herrschende und allein gültige. Zur Zeit von Lebruns Abscheiden war keiner der wahrhaft grossen Künstler

des siebzehnten Jahrhunderts mehr am Leben, und mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts brach für die bildenden Künste, für die Malerei, die traurigste Periode an, von welcher seit ihrem Wiederaufleben im dreizehnten Jahundert die Geschichte der Kunst und der Künstler zu berichten weiss.

Kunst und Künstler im achtzehnten Jahrhundert.

Mit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts schien die grosse und eigentlich schöpferische Kunst in allen Ländern dem Untergang verfallen. In Italien, Spanien, in Deutschland, den Niederlanden und Frankreich war kein Meister von hervorragender Bedeutung, trotz unzähliger Künstlernamen, thätig. Die Elemente, aus denen allein eine wahre Kunst hervorgeht, die geistigen Mächte, von denen die Hand der Maler belebt sein muss, um etwas Grosses und Ewiges zu erschaffen, waren erstorben. Keine Begeisterung, keine Hingabe an den Glauben oder die grossen Ueberlieferungen der Geschichte, keine frische Freude am Leben, an der Natur, keine Kraft, sich eine eigne Welt liebevoll zu bilden und dieselbe darzustellen, mit einem Worte, weder Grösse noch Eigenthümlichkeit waren den Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts zu eigen. Nicht, dass nach aussen beurtheilt, die Kunstthätigkeit aufgehört hätte. Im Gegentheil wurden zahllose Bilder gemalt und vielleicht nur in den Niederlanden ward auch in der Menge der Künstler eine Abnahme bemerklich. Aber die Richtung der Zeit und des Geschmacks, so kunstverderblich wie nur möglich, beherrschte Alle, die zu schaffen versuchten. Und mit wenigen gleichfalls kaum nennenswerthen Ausnahmen sind die Namen der Maler dieser Zeit der Vergessenheit anheimgefallen.

Die oberflächlichen Werke des Fa Presto in Italien, des Charles Lebrun in Frankreich, zeigten jenen Künstlern den Weg, welche noch immer von Fürsten und reichen Gönnern zur Decorirung von Schlössern, Sälen und Hallen verwendet wurden. Zahlreiche vielgepriesene italieni-

sche und französische Maler dieses Schlages durchzogen ganz Europa, waren an den Höfen und bei allen sogenannten Kunstbeschützern zu finden. Der pomphaft theatralische Styl machte übrigens zum guten Theil einem leichteren üppigeren Platz, der dem Geschmack der Zeit besser entsprach, aber nicht minder verdorben war. In den Niederlanden war der Quell selbst der Genremalerei, welcher noch immer frisch gesprudelt hatte, versiegt, und an die Stelle der Schöpfung trat hier wie dort die Nachahmung, welche die grosse Parole der Kunst und der Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, bis zum Aufschwung am Ende desselben wurde.

Das achtzehnte Jahrhundert brachte alle Richtungen, welche im siebzehnten die maasgebenden waren, zum Ausleben. Es waren immer und immer wieder die italienischen und niederländischen Meister, welche in tausend und aber tausend unglückseligen, meist völlig geistlosen Aufwärmungen dargeboten wurden, weil nach ihnen auf dem Kunstmarkt die meiste Nachfrage war. Man hatte sich völlig vertieft in das Studium ihrer Malweise, ihrer Manier, ohne natürlich ihre Unbefangenheit und Ursprünglichkeit zu besitzen. Man muss eben eine Sammlung von Bildern aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sehen, um das geistige und gemüthliche Elend der damaligen Kunst zu erkennen. Ueberall blieb dabei eine gewisse Befähigung des „Malenkönnens" vorhanden. Aber die tüchtige Beherrschung gewisser Mittel wirkt der geistigen Oede, der völligen Nichtigkeit der Zwecke und Ziele gegenüber, um so trübseliger.

Arm und ideenlos wurde der Pinsel dieser Zeit tyrannisch von der Laune regiert, durch welche bald dieser, bald jener Meister zur Nachahmung gelangte. Bereits Luca Giordano hatte hauptsächlich Bewunderung durch seine Fähigkeit gefunden, bald Rafael, bald Rubens nachzuahmen. Diese Fähigkeit begann jetzt am höchsten geschätzt zu werden, so dass im eigentlichen Sinne des Worts Kunstbetriebsamkeit an die Stelle von Kunstthätigkeit trat. Unter diesen Umständen gelangte denn auch die Kunstkennerschaft zu wesentlicher Geltung und bildete bald ein bestimmendes Moment des Kunstlebens. Wer bei ihr als Meister gelten wollte, bedurfte keines inneren Lebens, keiner Ideenfülle, keines schöpferischen Formensinnes. Aber dafür musste er sich auf die Nachahmung, Pinselführung, Zusammensetzung der Farben, Art des Lasirens,

auf das Wischen und Tupfen, auf das Wirken mit Licht und Dunkel der nachzuahmenden gerade auf dem Markte gesuchten Meister verstehen. So gab es provinzielle Coreggio's, kleinstädtische Rembrandts zu Dutzenden und ihre Nachahmungen erschienen für den Augenblick so geschickt und täuschend, dass Liebhaber und Käufer ächter Bilder oft genug in stummer Verzweiflung eine Nachahmung argwöhnen mochten. — Ein denkender Künstler wird bis zu einem gewissen Grade stets Kenntniss der Malweise verschiedener Meister erlangen, damals aber war jeder einigermaasen hervorragendere Maler zugleich Sammler, Kenner und Nachahmer.

Es ist leicht zu begreifen und zu erklären, dass die Künstler unter diesen Umständen tiefer und tiefer herabsanken. Ihr schönstes Vorrecht, Menschenwelt und Natur mit ihren eigenen Augen zu schauen, wurde ihnen durch eben diese Meisterschaft entzogen. An Stelle der energisch, manchmal trotzig selbständigen Meister früherer Zeit traten jetzt charakterlose Maler, deren etwaige Begabung auf dem eingeschlagenen Wege völlig zu Grunde ging.

Der Verfall war auf jedem Gebiete, auf dem ehedem die Kunst geblüht hatte, heimisch. Zwei besonders charakteristische Erscheinungsformen nahm er in Deutschland und Frankreich an. Die erste, die deutsche, war vor allem das eben geschilderte Bestreben, sich in den Besitz tüchtiger Beherrschung der Technik, der genausten Kenntniss verschiedner Meister und ihrer Werke zu setzen. In zahlreichen Fällen vereinigte sich das mit einem ängstlich kleinbürgerlichen beschränkten Wesen, das die Kunst dem Handwerk näher brachte. Dazu hatte die deutsche Kennerschaft etwas entschieden Pedantisches und Nüchternes, und gerade bei ihr, die von den ewigen Gesetzen der Kunst keine Ahnung hatte, war am meisten von Regeln und Geschmack die Rede.

Für Frankreich galt so ziemlich dasselbe, was von Deutschland gesagt werden konnte, mit einer bemerkenswerthen Ausnahme. Die französische Literatur, der französische Geist, welche im achtzehnten Jahrhundert das gebildete Europa beherrschten, waren der Kunst nicht im mindesten förderlich. Die Aufklärung der Encyclopädisten und Voltaires hatte zu viel negative, zu wenig positive Seiten, um auf die bildenden Künste irgendwie befruchtend und anregend einzuwirken. In der That ist kein bemerkenswerther Zusammenhang zwischen der welt-

beherrschenden französischen Literatur und der gleichzeitigen Kunst wahrzunehmen, man müsste denn an die üppigen, frivolen Romane und die Poesieen der galanten Abbés erinnern. Wenn die Encyclopädie ohne Einfluss auf die französischen Maler blieb, so gewann das Leben seiner höheren Stände einen um so grösseren auf dieselben. Trotz alles gekünstelten gezierten Wesens, das sich vom damaligen Frankreich aus über Europa ausbreitete, trotz der rastlosesten Genusssucht, war in der französischen Aristokratie noch eine unvergleichliche Grazie und Eleganz und eine gewisse Freiheit zu finden. In den beschnittnen Gärten gab es noch immer Aussichten ins Freie, und vor allem verschwiegne Lauben und Grotten, zu denen die leichtfertigen Schönen sammt ihren Anbetern gern flüchteten. Es war die ungebundne Sinnlichkeit, welche die französische Kunst mit dem Leben vermittelte, und ihr, wenn auch keinen wahrhaften, grossen und edeln, keinen sittlichen, doch irgend einen Inhalt verlieh. Indem sie an das Leben anknüpfte, brachte sie Werke hervor, die bei grosser Vollenduug und Sicherheit der Technik, einer gewissen Leichtigkeit der Erfindung, auch ein Stück Wirklichkeit enthalten. In gewissem Sinne hatte das immer noch mehr Werth, als die völlige leb- oder geistlose Nachmalung vorhandener Muster. Und so behauptete die französische Malerei in dieser traurigsten Periode eine Art von Vorrang, welcher allerdings nur so lange währte, als in jedem Lande und an jeder Stätte die eigentliche ächte Kunst darniederlag.

Im ganzen achtzehnten Jahrhundert galt die Kunst nur als Luxus. Schon das siebzehnte Jahrhundert hatte einen guten Theil Weges zu diesem traurigen Ziel zurückgelegt, im achtzehnten wurde es völlig erreicht. Das Verständniss der Kunst — und wie schon gesagt ein sehr dürftiges Verständniss — war nur in den Kreisen der Gebildeten heimisch. Die Liebhaberei erlangte dadurch eine grössere und schlimmere Bedeutung als sie je zuvor gehabt. Auf der andern Seite ging den Künstlern aller Halt im Boden einer weitreichenden und allgemeinen Theilnahme verloren, und der Zufall übte seinen Einfluss auf ein Künstlergeschlecht, dem gemeinsame Gesetze und Strebeziele fehlten.

Fast am Ende des achtzehnten Jahrhunderts traten einige Erscheinungen auf, welche zwar auch noch keineswegs an die Künstler früherer Zeiten erinnerten, aber doch kommende bessere Tage verhiessen. Sie

trafen zusammen mit der Erscheinung des grossen Winkelmann, des Begründers der neuen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Schon in seiner ersten bereits 1755 erscheinenden Schrift „über die Nachahmung der Alten" eiferte derselbe gegen den alleinseligmachenden französischen Geschmack und gegen die von aller Welt vergötterte Kunst des Bernini, gegen seine Unnatur und Unschönheit, denen entgegen er mit reinem ästhetischen Gefühl und warmer Begeisterung an die Würde und Einfachheit des hellenischen Alterthums verweist." Alle folgenden Werke Winkelmanns, vor allem seine „Kunstgeschichte", gingen auf der betretnen Bahn weiter und waren in der That Ereignisse für die ganze gebildete Welt. Durch Winkelmann ward die öde, pedantische nichtssagende Kunstkennerschaft der Zeit moralisch vernichtet, ein Kunstbewusstsein neu erschaffen, welches, wenn auch nicht frei von Mängeln, Einseitigkeiten und Irrungen, doch unendlich erhebend, ermuthigend und neubelebend auf die Künstler und alle Freunde wahrer Kunst einwirkte. Allerdings waren die Künstler, welche recht eigentlich als Winkelmanns Zeitgenossen betrachtet werden können, so hoch sie auch von ihm gepriesen werden mochten, noch keineswegs diejenigen, welche die neuen Ziele erreichten. Aber schon sie bewiesen, dass jede energische kräftige Zusammenfassung, dass jede Rückkehr zur ewigen Natur oder zur wahren Antike, was im Grunde nur dasselbe sagt, selbst dann nicht ohne günstige Wirkungen bleiben kann, wenn Talent und Kraft nicht besonders reich und mächtig sind.

Es ist natürlich ganz unthunlich, aus dieser traurigsten und ödesten Zeit der Kunst viele Einzelschilderungen zu geben. Von jenen deutschen Malern, welche dem Eklecticismus auf seiner letzten Stufe der täuschenden Nachahmung huldigten, sei nur der besonders charakteristischen Gestalt *Christian Wilhelm Ernst Dietrichs* (1712—1774) gedacht. Die französischen Galantriemaler *Boucher*, *Watteau*, *Greuze* und Andre bilden eine Gruppe, die zur Schilderung des Jahrhunderts gleichfalls nicht fehlen darf. Aus der Zeit des ersten Morgendämmerns einer neuen bessern Kunst, welcher viele, besonders deutsche Maler, (auch jene des Goethe'schen Umgangskreises, die durch den grossen Dichter mehr, als durch eigne Leistungen bekannt geworden sind,) angehörten, nennen wir vor anderen die Namen *Rafael Mengs* (1728—1779) und *Angelica Kaufmann* (1741—1807), an die sich, wenn auch keine Er-

füllung, so doch eine erste Hoffnung knüpfte, dass ein Wiederaufschwung der Kunst von Deutschland aus erfolgen werde.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich.

1712—1774.

Die bezeichnendste Gestalt aus jenen deutschen Künstlerkreisen des achtzehnten Jahrhunderts, die ihren Stolz in geschickte und treue Nachahmung setzten, auf eine selbständige Entwicklung ihres Talents aber keinen Werth legten oder wohl gar von einer solchen keine Ahnung hatten, war Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Nicht nur weil sich in ihm die ausgesprochne künstlerische Charakterlosigkeit der Zeit seltsam mit einer wirklichen unzweifelhaften Begabung verband, sondern auch um des Ruhmes willen, den er genoss, um der hohen allgemein sichtbaren Weltstellung willen, welche er einnahm, kann er als der Repräsentant des ganzen deutschen Künstlerthums jener Tage gelten, welches natürlich in seinen untern Schichten noch viel gedrückter war, als auf der Stufe, welche Dietrich immerhin erreicht hatte.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich ward im Jahre 1712 zu Weimar geboren. Er war der Sohn des herzoglich weimarischen Hofmalers Johann Georg Dietrich und verrieth so früh Anlagen für die Kunst, dass ihm sein Vater schon in den ersten Knabenjahren Unterricht im Zeichnen und Malen, sowie später im Kupferstechen ertheilte. Der junge Dietrich empfing mit alledem genau die Bildung, welche bei den Künstlern seiner Zeit üblich war. Er lernte sehr früh auf eine grosse Sicherheit der Hand, eine gewisse Beherrschung der existirenden Kunstmittel, den Hauptwerth legen. Alles was mit den rein äusserlichen Seiten der Kunst zusammenhing, erfasste er nicht allein ziemlich schnell und sicher, sondern auch mit einer glücklichen Fähigkeit es augenblicklich in Production umzusetzen. Sein Hauptaugenmerk war schon damals auf eine ziemlich ausgebreitete Nachahmung der niederländischen Meister gerichtet. Er versuchte sich in kirchlichen und weltlichen Historienbildern, Genrescenen und Landschaften, zunächst in den letztern, wobei ihm Adam Elzheimer und Berghem als Meister vorschwebten.

Der Wunsch, sich als Landschaftsmaler weiter zu vervollkommnen, wahrscheinlich auch der Drang, an einer grössern Stätte der Kunst, als das damalige Weimar war, zu leben, führte den jungen Maler nach Dresden. Er fand als Schüler Aufnahme im Atelier des Landschaftsmalers Thiele, welcher in hohem Ansehn stand. Sehr bald aber trat der in der Geschichte der Kunst nicht seltene Fall ein, dass der Schüler den Meister übertraf, ihn weit hinter sich liess. Und dadurch wurde die Aufmerksamkeit eines Mannes auf ihn hingelenkt, welcher unter den damaligen Kennern und Beschützern der Kunst eine bedeutsame Rolle spielte: des Grafen Brühl.

Brühl war damals noch nicht der allmächtige Minister des schwachen August III. von Polen und Sachsen. Aber er zählte doch schon zu den Günstlingen, besass grossen Einfluss, und entfaltete bereits jetzt jene prunkende üppige Verschwendung, welche seinen Namen späterhin so berüchtigt machen sollte. Ein wirklicher Geschmack für die Kunst liess sich ihm nicht absprechen, seine Fürsorge auf diesem Felde war in späterer Zeit das Einzige seiner Regierung, was für Sachsen einigermassen wohlthätig wurde. Aber auch als Privatmann war er, von Prunkliebe und Kunstliebe gleichmässig bestimmt, geneigt Künstlern beizustehen. Zu denen, welche sich seiner Protection erfreuten, gehörte Dietrich. Er wurde von dem Grafen mit Aufträgen versehen und war bei der Ausschmückung der Schlösser desselben beschäftigt.

Brühls Hofverbindungen kamen auch dem jungen Maler zu Statten. Er erregte die Aufmerksamkeit der königlichen Familie, sah sich zum Hofmaler ernannt und eine kurze Zeit mit den frohesten und stolzesten Hoffnungen erfüllt. Indess sollten dieselben bald eine ziemliche Enttäuschung erleiden. Am sächsischen Hofe jener Tage, wo sich ein buntes Gemisch von Leuten aller Nationen drängte, wurden die bevorzugten Künstler aus Frankreich oder Italien berufen. Viele abenteuernde italienische Maler machten ihren Weg vorzugsweise in Dresden durch Hülfe der Beichtväter, die an dem erst seit kurzem katholisch gewordnen Hofe ziemlichen Einfluss besassen. Bald fühlte Dietrich, dass ihm ein gleiches Maass von Gunst und Belohnungen mit den italienischen Hofmalern nicht zu Theil werde. Er scheint stolz und reizbar gewesen oder wirklich tief gekränkt worden zu sein. Kurz, er beschloss, sich den Verhältnissen, die eben noch viel versprochen hatten und wenig

hielten, zu entziehen. Eine Reise nach Holland war leicht vorgeschützt und Dietrich mochte Grund haben zu glauben, man werde ihn, wenn er einmal aus dem Gesichtskreise des Hofes sei, leicht vergessen. Er begab sich daher auch nicht nach Holland, sondern 1734 nach seiner Vaterstadt Weimar zurück, wo er sich nun für acht Jahre zu fleissiger, erfolgreicher Arbeit niederliess.

Es war Dietrich vorher nicht gelungen und gelang ihm auch jetzt nicht, in seiner vielseitigen Thätigkeit den Mittelpunkt eines selbständigen Styls, einer eignen Beseelung zu gewinnen. Mit Leichtigkeit wusste er die Manieren beinahe sämmtlicher niederländischer Meister nachzuahmen. Zu Elzheimer, Poelemberg, Berghem gesellten sich auch Teniers und Adrian van Ostade, vor allem aber Rembrandt, welcher der Lieblingsmeister Dietrichs war und blieb. Und mit unläugbarem, wenn auch unerfreulichem Geschick, verstand Dietrich die Malweise des Gefeierten täuschend zu copiren. Dass er dessen ächte Poesie und tiefe Innerlichkeit nicht erreichte, ja vielleicht nicht einmal begriffen hatte, kann bei einem Künstler nicht Wunder nehmen, welcher das Colorit am höchsten stellte, und einseitig nach demselben trachtete. Da aber eine glückliche Naturanlage auch auf dem verkehrtesten Wege nie ganz zu vernichten, nie ganz zu untergraben ist, so lässt sich nicht läugnen, dass auch manche der Dietrichschen Bilder den Eindruck einer gewissen Frische und Wärme machen, die meisten aber trotz ihrer Mängel die ursprüngliche Begabung erkennen lassen. Es wäre müssig, einzelne derselben aufzuzählen, da keins über die talentreiche Copie fremder Meister hinaus reicht, ihre Zahl aber eine ausserordentlich grosse ist. — Die bedeutendste Sammlung Dietrichscher Werke findet sich in der Dresdener Gallerie und ein flüchtiger Blick auf dieselben lässt ebensowohl das Talent und das tüchtige Malen des Künstlers, als die völlige geistige Leere und ausgesprochne Charakterlosigkeit der ganzen Periode erkennen.

Es versteht sich von selbst, dass es Dietrich bereits während seines Aufenthalts in Weimar an zahlreichen Aufträgen, an willigen und hochzahlenden Käufern für seine Bilder nicht fehlte, da er den Geschmack der Zeit vortrefflich begriff, da er alles brachte und konnte, was bei den Künstlern seiner Tage in Ansehen stand. Auch währte sein zurückgezogner Fleiss in dem stillen Weimar nicht

länger, als bis zum Jahre 1742. Man hatte ihn in Dresden keineswegs vergessen und er wurde veranlasst, zurückzukehren und seine Stellung als königlich polnischer, kurfürstlich sächsischer Hofmaler wieder einzunehmen. Sein alter Gönner Brühl war jetzt Premierminister, Regent der sächsischen Lande. Dietrich glaubte bei der Art, in der man ihm entgegenkam, auch ein übriges thun zu müssen, und da man einmal nur Italiener um sich zu sehen wünschte, änderte er seinen ehrlichen deutschen Namen in Dieterici um, was gewiss wohlgefällig aufgenommen ward. Das Jahr 1743 sah ihn in Italien, er machte eine Studienreise, von der er 1744 nach Dresden zurückkehrte. Jetzt wurde ihm die volle königliche Gunst zu Theil. Zahlreiche Aufträge für den Hof, Arbeiten für Brühl und andere Gönner, nahmen ihn derart in Anspruch, dass aus dem nächstfolgenden Jahrzehnt wenige Radirungen von ihm bekannt sind. Bis hierher hatte nämlich Dietrich neben dem Pinsel auch die Nadel des Kupferstechers fleissig geführt und eine Reihe niederländischer Scenen zu Stande gebracht, welche zum Theil noch geschätzt werden.

1745 ward der beliebte und nun allseitig gefeierte Künstler zum Inspector der Bildergallerie zu Dresden ernannt, welche unter der Regierung Augusts III. zu ihrer hohen Bedeutung und ihrem unübertroffnen Reichthum gelangte. Sein neues Amt hinderte ihn nicht, thätig wie immer zu sein, er malte nach wie vor Bilder mit allmöglichen Vorwürfen, biblische und weltliche Historien, Landschaften mit historischer, idyllischer Staffage, — in Rembrandts, in Ostades und anderer Niederländer Manier. Sein Ruhm war im Wachsen, seine Aussichten gestalteten sich besser denn je, als der Ausbruch des siebenjährigen Krieges Veranlassung wurde, noch einmal Dietrichs Geduld und Ausdauer auf die Probe zu stellen. Der König, Graf Brühl, der sächsische Hof flüchteten nach Warschau, Dresden ward zum Hauptquartier Friedrichs des Grossen. Die Gehalte der sächsischen Hof- und Staatsdiener liess der preussische König natürlich gar nicht oder doch sehr beschränkt und unregelmässig auszahlen. Und so verliess auch Dietrich Dresden, zog sich zuerst nach Freiberg, dann nach Meissen zurück, wo er, wie sonst in Weimar, fleissig seine Kunst weiter übte, und bessrer Zeiten wartete. Während dieser Jahre eröffneten sich ihm einigemale Aussichten zur Begründung einer neuen und vortheilhaften Stellung in der Fremde. So erhielt er einen

Ruf nach Kopenhagen und selbst Anerbietungen aus Berlin. Er schlug indessen das eine wie das andere aus, scheint seine sächsischen Verhältnisse liebgewohnen und gutes Vertrauen zu denselben gehegt zu haben. Dies gute Vertrauen sollte sich insofern bewähren, als ihm sofort nach dem Friedensschluss und der Rückkehr des Hofes aus Warschau eine Belohnung seiner Loyalität zu Theil ward. 1763 wurde er zum Direktor der mit der königlichen Porzellanmanufactur zu Meissen verbundnen Malerschule ernannt, 1765 aber an die Akademie der bildenden Künste nach Dresden berufen, an welcher er bis zu seinem Tode in ehrenvoller Stellung wirksam und thätig blieb. — Dass seine Productionskraft auch in spätern Jahren und bei körperlichen Leiden nicht abnahm, darf uns um so weniger Wunder nehmen, als dieselbe in der Hauptsache ja nur auf einer früh erworbnen äusserlichen Fertigkeit, die unerschütterlich war, beruhte. Ernst Dietrich starb im Jahre 1774, zu einer Zeit, wo die traurige Kunstepoche, der er angehörte und als deren treuer Sohn er sich erwiesen hatte, bereits wieder im Verschwinden begriffen war. Denn schon Dietrichs Genosse in der Stellung eines kurfürstlich sächsischen Hofmalers, Rafael Mengs, hatte einen unzweifelhaft bessern Weg, wenn auch noch lange nicht denjenigen eingeschlagen, der zur wahren Kunstreinheit und Kunstgrösse zurückführen sollte.

Die französischen Galantriemaler.

Mit Ludwig XIV. ging in der Hauptsache die pomphafte Würde des französischen Hofes, des Adels und der Nation zu Grabe. Sie hatte einen guten Theil theatralischer Gespreiztheit aufgewiesen, sie war in fast jeder Beziehung unwahr geworden, besonders aber seit sie neben der stolzen Ritterlichkeit auch die Miene tiefer Religiosität anzunehmen begann. In jenen Tagen der Madame de Maintenon, als Racine Esther und Athalia dichtete und zuletzt Busse für seine Tragödien that, als nach dem Worte eines neuern Historikers Marschälle und Pairs von Frankreich die Kanzeln und Beichtstühle umringten und kleine gute Bücher in der Tasche führten, in jenen Tagen sollte natürlich auch die Kunst eine ähnliche Verwandlung erfahren. Lebrun verwendete, wie erzählt

worden ist, seine letzten Lebensjahre nicht mehr zur Verherrlichung Alexanders, sondern schuf kirchliche Bilder, Pierre Mignard malte in der süsslichen Weise Carlo Dolces Madonnen und Heiligenköpfe, Jean Jouvenet beschränkte sich beinahe nur auf biblische und kirchliche Darstellungen.

Aber nun war Ludwig XIV. todt. Alle die Elemente, welche eigentlich die grosse französische Gesellschaft beherrschten und erfüllten, welche Ludwigs XIV. Altersstrenge wenigstens äusserlich im Zaum gehalten hatte, mochten nun frei walten. Der Grundzug dieser ganzen Zeit, der Grundton des ganzen Daseins war aber eine genusssüchtige Sinnlichkeit. Nicht jene Sinnlichkeit überschäumender Kraft, die in Zeiten grosser geistiger Kämpfe ans Licht tritt, nicht jene neuerrungene Naturfreiheit, sondern die lüsterne Sinnlichkeit des Luxus, der Eleganz, die Frivolität einer reichen, hochbegünstigten, müssig gehenden Aristokratie. Unter dem Scepter des Regenten, Herzogs von Orleans, selbst eines der ersten Wüstlinge, der raffinirtesten Genussmenschen einer raffinirten Zeit, entfaltete sich im hellen Tageslichte, was bis dahin eine Art von Verborgenheit hatte suchen müssen. Der sinnliche Genuss, der sinnliche Reiz, wurden offen und unverhüllt die Losung des Lebens. Frauenschönheit war das einzige Ideal, sinnliche Liebesfreude das erste und letzte Verlangen dieser Welt. Alle bunten Flitter, mit denen man das Dasein umgab, alle Grazie und Eleganz, mit welcher man sich bewegte, aller Esprit, in dem man schwelgte, schienen nur dies eine gemeinsame Ziel zu haben. Es hätten Wunder geschehen müssen, wenn von diesem Sturm frivoler Genusssucht kein Hauch die Kunst berührt hätte. Und es war nur natürlich, wenn an der Stelle der akademischen, von antiken Vorbildern geleiteten, mit theatralischem Pathos erfüllten Meister, ein Künstlergeschlecht auftrat, das grazieus, gewandt, süsslich, frivol wie die Schäferpoesie dieser Zeit, lebendig und verlockend sinnlich, mit frischen Farben und spielender Leichtigkeit zu malen verstand.

Was unter dem Regenten von Orleans begonnen hatte, gedieh unter der Regierung Ludwigs XV. zur Blüthe. Der König, mit dem alle Laster den Thron bestiegen, der sein Königthum lediglich als die Quelle schrankenlosen Genusses ansah, war ein charakteristisches höchstes Vorbild seines Hofes, seines Adels. Dass auch er keine andre Kunst suchen, ja nur äusserlich würdigen mochte, als diejenige, welche der Sinnlich-

keit diente, die Sinne ansprach und reizte, war selbstredend. Und so galten während eines Zeitraums von sechzig Jahren jene Künstler, in deren Werken sich die Zeit getreu spiegelt, deren höchster Triumph die grazieuse Darstellung üppiger Phantasieen war, und die man mit einem Worte als die französischen Galantriemaler des achtzehnten Jahrhunders bezeichnen kann.

Es waren verschiedne zum Theil ziemlich selbständige Talente, die diesem allgemeinen Geiste der Zeit huldigten. Es gab unter ihnen solche, welche in andern als den beliebten üppigen Darstellungen, nicht allein eine gewisse Meisterschaft, sondern auch mehr Wärme und Liebenswürdigkeit zeigten, als unter den Künstlern dieser Zeit sonst zu finden war. Allein der allgemeine und besonders charakteristische Grundzug bei allen bleibt die Sinnlichkeit ihrer Zeit, und in diesem Sinne sind *Antoine Watteau*, *François Boucher* und *Jean Baptist Greuze*, so verschieden sie sich auch sonst zeigen mögen, in einer Gruppe recht wohl zu vereinigen. Wir brauchen kaum zu erinnern, dass dies nur die berühmtesten und bleibendsten Namen unter vielen sind. Um sie und mit ihnen schuf ein ganzes Malergeschlecht im Dienste der prächtigen und frivolen Genusssucht, dessen Werke in einer oder der andern Weise denselben Stempel der Ueppigkeit und des wollüstigen Reizes trug, der der ganzen Zeit zu eigen war.

Der erste unter den genannten Künstlern, *Antoine Watteau*, im Jahre 1684 geboren, war noch weitaus der liebenswürdigste, der feinste und am mindesten üppige unter den französischen Galantriemalern. Ein schalkhafter Humor, eine grazieuse aber ziemlich gesunde Feinheit, und dazu eine besonders glückliche Begabung für anmuthige Lichtwirkungen, anmuthiges Colorit, zeichneten ihn vor anderen aus. Wir dürfen nicht vergessen, dass Watteau den grössern Theil seines Lebens unter der Regierung Ludwigs XIV. verbrachte, die Tage der Regentschaft zwar sah, aber seine Eindrücke denn doch in einer minder laxen, minder frivolen Welt empfangen hatte. Deshalb sind seine Schäferscenen pikant, grazieus, zum Theil sehr geistvoll und spiegeln die bessern Seiten jener gekünstelten Idyllen ab, in denen sich die grosse französische Aristokratie gefiel. Watteaus heitre, anmuthige Wiedergaben der Gesellschaft und ihrer Phantasieen, fanden natürlich ausserordentlichen Beifall und verdienen bis in unsere Zeit eine gewisse Werthschätzung. Wer einige von seinen viel-

verbreiteten Bildern gesehen hat, von denen wir hier nur der „Einschiffung nach der Insel der Venus" im Louvre zu Paris und der „Schäferscene" in der Gallerie zu Dresden gedenken, weiss auch, dass in ihnen eine leichte fast unmerkliche Frivolität mit ausserordentlicher Lebendigkeit und glücklichster Ausführung vereinigt ist. — Watteau war sonach nur der achtbare Vorläufer zu minder achtbaren, aber für Epoche und Zustände weit mehr bezeichnende Nachfolger. Er starb bereits im Jahre 1721, zu einer Zeit, als François Bouchers frühreifes Talent die ersten öffentlichen Proben abzulegen begann.

In *François Boucher*, dem spätern Hofmaler König Ludwigs XV., haben wir den eigentlichen französischen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, den Liebling des sittenlosen Hofes, der genusssüchtigen Gesellschaft, den vielbewunderten „Maler der Grazien" vor uns. Geboren zu Paris im Jahre 1704, aus einer armen aber der Kunstindustrie angehörigen Familie stammend, (sein Vater war Musterzeichner), begann sich Boucher frühzeitig und in der Hauptsache autodidaktisch für die Kunst zu bilden. Er besuchte nur wenige Monate das Atelier des Malers le Moine, versuchte sich aber, dem Knabenalter kaum entwachsen, als Zeichner, Maler und Kupferstecher in zahlreichen Compositionen. Boucher besass von der Natur eine ähnliche glückliche und leichte Begabung, wie sie Luca Giordano besessen, und gerieth gleich diesem, in energischer Schnellfertigkeit und mit brennendem Ehrgeiz, bald auf die Wege, auf denen zu seiner Zeit Ruhm und Gold zu gewinnen war. Er begann allerdings noch mit einigen Darstellungen im Sinne der Schüler Lebruns, erhielt auf einer derselben das römische Reisestipendium und ging 1723 nach Italien. Aber bald nach seiner Rückkehr fand er seinen eigentlichen Boden und wurde jener „Maler der Grazien", der erste Künstler, welcher mit all seinen Compositionen die Sinnesweise, die innersten Anschauungen und heimlichen Wünsche der französischen Kunstbeschützer und Bilderkäufer traf. In Bouchers Entwürfen zu Decken und Wandgemälden, die er zahlreich für Schlösser, Pavillons und die „petites maisons" ausführte, in seinen mythologischen Landschaften und kleinen galanten Bildern treten immer wieder die Reize üppiger Frauen und Mädchen, eine süssliche coquette Lüsternheit, zu Zeiten völlige Obscönitäten hervor. Boucher malte allerdings auch kirchliche Bilder, malte Landschaften und Thierstücke, Alles mit grosser Leichtigkeit und,

bei schreienden Mängeln, doch mit einem unläugbar glücklichen Farbensinn. Aber die luxuriöse Sinnlichkeit war und blieb seine eigentliche Welt. Er entzückte damit Ludwig XV., den souverainen Herrn Frankreichs und des Hirschparks, er wurde bewundert vom Herzog bis zum Offizier der Versailler Haustruppen, von der königlichen Maitresse bis zur letzten Operntänzerin, die so glücklich gewesen war, einen verschwenderischen Edelmann zum Liebhaber zu gewinnen. Seine unglaublich zahlreichen Werke dieses Inhalts wurden gegen hohe Summen fast von seiner Stafflei gerissen, und sein Leben war eine Kette fortgesetzter Triumphe und Ehren. 1734 war er durch sein (gegenwärtig im Louvre zu Paris befindliches) Bild „Rinaldo und Armide" Mitglied der Akademie geworden, nacheinander stieg er zum Rektor und Direktor derselben auf, sah sich zum Hofmaler König Ludwigs XV. ernannt und genoss bei diesem theilnahmlosen, gleichgültigen Fürsten so viele Gunst, als derselbe jemals einem Maler erwies. Bouchers Productivität wusste nicht nur den zahlreichen Aufträgen, die ihm in Folge dieser Ernennung zukamen, zu genügen, sondern auch noch viele andere Arbeiten — er soll allein gegen zehntausend Zeichnungen hinterlassen haben — zu Stande zu bringen. Seine Einnahmen und die allseitigen Gunsterweisungen machten es ihm möglich, ein reiches und glänzendes Leben zu führen. Boucher starb 1770, wenige Zeit vor dem Tode Ludwigs XV., mit dem die Glanzperiode der Maler der Galantrie, der Frivolität, sich ihrem Ende zuneigt.

Boucher hatte auf seine künstlerischen Zeitgenossen einen verderblichen Einfluss gewonnen. Die Neigung zu sinnlich üppiger Darstellung lag allerdings in der Luft Frankreichs, wenigstens in der Atmosphäre jenes Hofes, der Frankreich bedeutete. Mehr oder weniger möchten viele Maler auch ohne François Bouchers Vorbild in diese Bahnen eingelenkt haben. Aber doch ist es von stärkster Wirkung, wenn ein grosses Talent — und das war Boucher — mit grossen Erfolgen keck einen Weg betritt, nach dem die Andern bereits liebäugeln. Dann wird der Andrang ein allgemeiner. Bouchers Triumphe rissen viele Maler mit sich fort, die von der Natur zu anderen Dingen begabt, zu anderen Zielen bestimmt waren.

Der interessanteste Künstler unter diesen war wohl *Jean Baptiste Greuze*, geboren 1725 zu Tournus bei Macon, in Lyon und Paris gebildet, und durch ein reizendes Genrebild „Bibelauslegung in der Familie"

zuerst bekannt geworden. Greuze, welcher 1755 nach Italien ging, nach seiner Rückkehr sich mit der Akademie, die ihn nur als „Genremaler" aufnehmen wollte, verfeindete, ja sich seit 1770 bis zur Revolution ganz von den üblichen öffentlichen Gemäldeausstellungen im Louvre zurückzog, malte noch eine Reihe von trefflichen Bildern aus dem französischen Familienleben, unter denen die im Louvremuseum zu Paris befindlichen: „der Heirathscontract", „der zerbrochene Krug" u. a. vor allen gerühmt werden. *) Aber trotz dieser offenbaren Befähigung für eine reinere und bessere Sphäre, zählte er zu den Galantriemalern. Eine grosse Reihe üppiger Bilder, besonders Darstellungen junger Mädchen mit nackten Schultern und unverhüllten Busen schmeichelte dem verdorbnen Geschmack seiner Umgebungen.

Greuze erlebte in doppeltem Sinne das Ende der Kunst, welcher er angehörte oder wenigstens zum Theil gehuldigt hatte. Mit David kam ein neues belebendes, regenerirendes Element in die französische Malerei. Mit der Revolution aber verschwanden die Liebhaber, die Käufer jener lüsternen Mädchenbilder entweder aus dem Leben oder für lange Jahre aus Frankreich. Greuze verlor während der Revolutionsstürme das Vermögen, das er erworben und endete im Jahre 1807 in Dürftigkeit. So beklagenswerth dies traurige Ende gerade des Künstlers sein mochte, welcher neben der „Galantrie" auch andern erfreulicheren Elementen sein Talent, seinen Pinsel geliehen hatte, so war das Ende der Kunstrichtung nicht zu beklagen. Die französischen Galantriemaler sind eine charakteristische Erscheinung ihrer Zeit und ihres Landes, an der dennoch das Erfreulichste bleibt, dass solche und ähnliche Erscheinungen in der Geschichte der Kunst nur vorübergehend sein können, vorübergehend sein müssen.

Anton Rafael Mengs.

1728—1779.

Jedem Wiederaufschwung in Künsten und Wissenschaften pflegt ein Moment voranzugehen, welchen wir als den der Besinnung, der ersten

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 675.

Erkenntniss des seitherigen Verfalls bezeichnen möchten. Künstler, welche in solchen Momenten thätig und wirksam sind, begreifen klar und bestimmt die Irrthümer, in denen ihre Genossen befangen waren. Aber nur selten wird ihnen das Glück zu Theil, neben dieser Erkenntniss auch schon die Fähigkeit zur Neubelebung der Kunst zu haben. Sie suchen durch Reflexion zu ersetzen, was ihnen an frischer Begeistrung versagt ist. Sie treten aus dem Gebiete der falschen Kunstübung heraus, und bleiben auf halbem Wege zu dem der wahren und ächten stehen. So bilden ihre Namen Marksteine an den Grenzen zweier Perioden der Kunst. Zu diesen Namen gehört auch der des seiner Zeit berühmtsten deutschen Malers des achtzehnten Jahrhunderts: Anton Rafael Mengs.

Anton Rafaels Vater, Ismael Mengs, ein geborner Däne und kurfürstlich sächsischer Hofmaler zu Dresden, hatte den Entschluss gefasst, in einem Sohne den künftigen Regenerator der Kunst zu erziehen, ehe ihm noch dieser Sohn geboren war. Und als derselbe, während einer Reise, am 12. März 1728 in dem böhmischen Städtchen Aussig das Licht der Welt erblickte, empfing er in der Taufe die Vornamen Anton Rafael, diejenigen Allegris und Santis als der grössten Meister, welche nach Ismael Mengs Anschauung je gelebt hatten. Es war ein eigenthümlicher Vorsatz, mit Fleiss und Strenge, zur Noth mit Hunger und Prügeln, einen grossen Maler erziehen zu wollen. Allein der alte Mengs führte ihn standhaft und mit eiserner Consequenz durch. Mit dem fünften Jahre des Knaben begann der Zeichenunterricht, mit dem achten die Anweisung zum Oel- und Emailmalen. Fortschritte wurden karg belobt, Mangel an Fleiss mit beinahe grausamer Härte bestraft. Bis zum Jahre 1740 wurde die mannichfachste Schulung in dieser Weise durchgeführt, dann trat Ismael Mengs mit seinem Sohne eine Reise nach Italien an. Um den Geschmack desselben durch keinen modernen Maler verderben zu lassen, zwang ihn der Vater, nach den Antiken zu zeichnen. Vom frühen Morgen bis zum späten Abend, unter steter unerbittlicher Aufsicht studirte der unglückliche junge Künstler die Schönheiten antiker Bildwerke und prägte sich die Formen derselben so fest ein, dass sie oft in spätern Zeiten als Reminiscenzen zu Tage traten. — Erst nachdem dies geschehen war, ging man zu den Fresken Michel Angelos in der Sistina, den Rafaelischen im Vatican und zu Studien nach der Natur über. Drei Jahre währte dieser römische Aufenthalt, während dessen der arme

Anton Rafael seines Lebens nicht froh ward, zu keiner innern Entwicklung gedieh, aber freilich nach aussen hin beträchtliche Fortschritte machte.

Bei der Rückkehr nach Dresden, 1744, vermochte der junge Mengs bereits Bilder zu malen, welche die meisten gleichzeitigen Leistungen hinter sich liessen und gerechterweise die Aufmerksamkeit des sächsischen Hofes erweckten. Unzweifelhaft besass Mengs einiges wirkliche Talent und seine prügel- und thränenreiche Schule hatte ihn zu höherem Ehrgeiz gestachelt, als unter den Malern dieser Zeit gemeinhin zu finden war. Er ward jetzt, mit einem Jahrgehalt der sächsischen Regierung ausgerüstet, zum zweitenmale nach Rom gesendet. Dieser zweite römische Aufenthalt trug ihm noch bessere Früchte und war jedenfalls anmuthiger und heitrer, als der erste mit seinem Vater. Er ward um so reicher für Mengs, als ihn auch die Liebe beglückte. Eine schöne junge Römerin, Margarethe Guazzi, die ihm zum Modell einer Madonna gesessen, ward von ihm zum Weibe begehrt. Aber Mengs war Protestant, die Aeltern des Mädchens wollten einem solchen ihre Tochter nicht anvertrauen. Der Künstler trat, der schönen Margarethe zu Liebe, zur katholischen Kirche über. Wir können uns des leisen Verdachtes nicht erwehren, dass ihn nicht allein seine Leidenschaft, sondern auch Berechnung der Zukunft zu diesem Schritte bestimmte. Mindestens wusste er sicher, dass ihm derselbe daheim nur förderlich sein könne. Es war noch die Zeit, in der Proselyten am sächsischen Hofe besonders begünstigt wurden und grosses Glück machten. Ganz gewiss vernahmen die Beichtväter und durch sie der König-Kurfürst mit Beifall das Geschehene. Rafael Mengs wurde 1751 zum Hofmaler ernannt, und ging als solcher nach dem deutschen Florenz zurück, wo er seinen Wohnsitz zu nehmen gedachte.

Er empfing in Dresden zunächst den Auftrag zum grossen Altarbilde für die neuerbaute katholische Hofkirche. Dasselbe sollte die „Himmelfahrt Christi“ darstellen, wurde von ihm alsbald skizzirt, aber erst viele Jahre später in Spanien beendet. In einem gewissen Sinne ist das Bild anerkennenswerth, wenn auch vielfach an die Transfiguration und andere ältere Meisterwerke erinnernd. Die Apostel, Maria und Magdalena schauen zu dem im Blau emporschwebenden, von Engeln begleiteten Christus auf, über dem Gott Vater, von einer Engelschaar getragen, die Hand zum Segnen erhebt.

Rafael Mengs war in Dresden vielfach als Portrait- und Pastellmaler thätig. Die Dresdner Gallerie bewahrt mehrere seiner dahin einschlagenden Arbeiten, so sein vortreffliches Selbstbildniss in Pastell, ferner den bekannten „pfeilschnitzenden Amor“ und einiges andre. Ein Selbstportrait des Mengs besitzt auch die Pinakothek zu München. Von seinen sonstigen Werken dieser Zeit müssen sich viele in Schlössern und Privatsammlungen bewahrt finden. Sein Aufenthalt in der sächsischen Hauptstadt währte kürzer, als er selbst geglaubt haben möchte. Der siebenjährige Krieg brach aus, trieb den Hof nach Polen und beraubte beinahe alle zu ihm gehörigen Künstler ihrer Gehalte und Aufträge. Dresden, vom Kriege heimgesucht, bot keinen annehmlichen Wohnsitz mehr dar. Mengs zögerte daher nicht, einer Einladung, welche aus Rom an ihn gelangte, Folge zu geben. Man wünschte von ihm in der Kirche von S. Eusebio ein Deckengemälde ausführen zu lassen. Die Berufung war mindestens ein Beweis, dass der deutsche Maler höher in der Achtung selbst der Römer stand, als die gleichzeitigen italienischen Künstler.

Allerdings führte Mengs das von ihm begehrte Deckengemälde, das „die Verklärung des heiligen Eusebius von Engeln umgeben“ darstellte, in frischerer lebhafterer Weise aus, als man seit Jahrzehnten gewöhnt war, ohne eine bedeutende inhaltreiche Composition zu geben. Dies erhöhte seinen Ruf und Ruhm, für die verlorne Stellung eines kursächsischen Hofmalers sah er sich durch die eines königlich neapolitanischen entschädigt. Sein Aufenthalt in Neapel währte übrigens ebenfalls nur kurze Zeit, Rom fesselte ihn schon so, dass er sich immer wieder dahin zurücksehnte.

Im Jahre 1761 eröffnete sich eine neue und noch glänzendere Stellung für Mengs. König Karl III. von Spanien berief ihn als seinen Hofmaler nach Madrid, und bewilligte ihm den hohen Jahrgehalt von 2000 Dublonen. Mengs begab sich nach Madrid, nicht eigentlich beglückt von der ehrenvollen Berufung. Er hatte sich in Rom eingelebt und verliess die ewige Stadt sehr ungern. Sein Empfang in Madrid entsprach der hohen Meinung, welche der König von seiner Kunst gewonnen hatte. Mengs wurde zunächst mit einigen Aufträgen für den königlichen Palast bedacht, welche er in den nächsten Jahren ausführte. Er malte eine „Apotheose Trajans“, „die Jahreszeiten“, „die Tageszeiten“, und für das königliche Theater eine Allegorie, „die Zeit, welche das Vergnügen entführt“. Besondern Werth legte der König auf seine „Geburt Christi“,

die in ähnlicher Weise Coreggios „Nacht“ zu überbieten versuchte, wie die Dresdner „Himmelfahrt“ die Transfiguration, aber natürlich unendlich weit dahinter zurückblieb. — Während der Zeit seines Aufenthalts in Spanien ward auch (1765) seine Schrift: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ in deutscher und italienischer Sprache herausgegeben. Es waren die Grundsätze eines neuen und noch dazu ziemlich dürftigen Eklecticismus, die er in derselben niederlegte und denen er auch in seinen künstlerischen Schöpfungen folgte. Ueber eine kalte todte Nachahmung der Antike oder ältrer Meister, über eine äusserliche Schönheit der Einzelheiten, die jeden grössern Totaleindruck und alle Wärme des Lebens ausschloss, hat es Rafael Mengs nie hinausgetrieben.

Dies hinderte jedoch nicht, dass er der gefeiertste Maler jener Zeit wurde. Selbst ein Winkelmann war geneigt, ihn über Rafael von Urbino zu stellen, alle Welt floss von seiner Bewundrung, seinem Lobe über. Die Fürsten Europas bis zu Katharina II., der russischen Semiramis, erwiesen ihm Aufmerksamkeiten und Gunstbezeugungen aller Art.

Im Jahre 1790 begab sich Mengs aufs neue nach Rom. Seine Gesundheit litt unter dem Klima Spaniens, die alte Sehnsucht nach Italien wachte wieder auf. Ohne Schwierigkeiten erlangte er einen mehrjährigen Urlaub. Er ging in Rom glücklichen Tagen entgegen, der Verkehr mit Winkelmann und dem geistreichen spanischen Gesandten, Ritter Azara, wurde für ihn selbst ebenso anregend und förderlich, als für seinen Namen, den besonders das Lob des erstgenannten grossen Kunsthistorikers ausserordentlich hochstellte. Auch in seiner Production war Rafael Mengs diesmal glücklich. Er erhielt mehrere Aufträge zu Fresken durch Papst Klemens XIV., welche bis zum Jahre 1774 ausgeführt wurden.

Unter den späteren römischen Freskobildern des Rafael Mengs ist das bedeutendste jenes Deckengemälde in der Villa Albani, welches „den Parnass“ darstellt. Apoll und die Musen sind auf demselben mit ihren verschiednen Attributen dargestellt. Das Bild zeichnet sich durch eine grössere Einfachheit und einen bessern Geschmack, als den allgemeinen der Zeit, sowie durch schöne blühende Farben aus. Einzelne Gestalten sind wirklich vortrefflich, das Ganze aber hinterlässt noch immer den Eindruck der Kälte und mangelnder innerer Belebung. — Noch mehr gilt dies von dem Mengsschen Fresken im Vatikan, wo das Decken-



Angelica Kaufmann.

bild „die Geschichte aber der entrissenen Zeit ihre Denkwürdigkeiten niederschreibend“, nichts ist, als eine frostige und noch dazu halb unverständliche Allegorie.

Der römische Aufenthalt des Künstlers ward im Jahre 1774 noch einmal unterbrochen. Der König rief ihn nach Spanien zurück, musste aber bald finden, dass Mengs mit erschütterter Gesundheit und im entschiedensten Missmuth über die spanischen Verhältnisse, wenig Erfreuliches und überhaupt wenig zu leisten vermöge. Grossmüthig entliess er ihn daher aller Verpflichtungen und verstattete ihm im Jahre 1777 die geliebte ewige Stadt wieder zu sehen. Mengs verbrachte somit die letzten beiden Jahre seines Lebens abermals in Rom, wo er 1779 starb und in der Kirche von S. Michele grande bestattet wurde.

Es bedurfte nicht vieler Jahrzehnte, um die Welt, die ihn als Reformator der Kunst gepriesen, erkennen zu lassen, dass dazu mehr gehöre, als Mengs zu geben und zu leisten vermochte. Wenn wir uns aber erinnern, welche Zustände Mengs in der bildenden Kunst vorfand, und zu welchen Zielen er gelangte, so werden wir zwar die Begeisterung der Zeitgenossen nicht theilen können, aber doch auch nicht umhin, sie zu begreifen. In seiner entschiedenen gesunden Einfachheit, mit seinen edleren Formen, seinem höhern Ernst der Stimmung, ragt Rafael Mengs hoch genug unter seiner künstlerischen Mitwelt hervor, um die Lobpreisungen eines Winkelmann und Heeder nicht ganz unverdient empfangen zu haben. In einem Punkte wenigstens sollte Winkelmanns Verkündigung Recht behalten: dass der Wiederhersteller der Kunst aus der Mitte des deutschen Volkes erstehen werde. Und so mag Rafael Mengs als eine derselben noch ungenügliche Erscheinung auch Zeiten werth bleiben, welche die Erfüllung geschaut haben.

Maria Angelika Kaufmann.

Angelica Kaufmann

1741—1807.

Unter den Zeitgenossen des Rafael Mengs, unter denen, welche gleich ihm die Unzulänglichkeit der geistlosen Kunstweise [illegible] entgegen zu treten, nahm eine der interessantesten und [illegible]

bild „die Geschichte über der entrüsteten Zeit ihre Denkwürdigkeiten niederschreibend“, nichts ist, als eine frostige und noch dazu halb unverständliche Allegorie.

Der römische Aufenthalt des Künstlers ward im Jahre 1774 noch einmal unterbrochen. Der König rief ihn nach Spanien zurück, musste aber bald finden, dass Mengs mit erschütterter Gesundheit und im entschiedensten Missmuth über die spanischen Verhältnisse, wenig Erfreuliches und überhaupt wenig zu leisten vermöge. Grossmüthig entliess er ihn daher aller Verpflichtungen und verstattete ihn im Jahre 1777 die geliebte ewige Stadt wieder zu sehen. Mengs verbrachte somit die letzten beiden Jahre seines Lebens abermals in Rom, wo er 1779 starb und in der Kirche von S. Michele grande bestattet wurde.

Es bedurfte nicht vieler Jahrzehnte, um die Welt, die ihn als Reformator der Kunst gepriesen, erkennen zu lassen, dass dazu mehr gehöre, als Mengs zu geben und zu leisten vermochte. Wenn wir uns aber erinnern, welche Zustände Mengs in der bildenden Kunst vorfand, und zu welchen Zielen er gelangte, so werden wir zwar die Begeistrung der Zeitgenossen nicht theilen können, aber doch auch nicht aufhören, sie zu begreifen. In seiner erstrebten grössern Einfachheit, mit seinen edleren Formen, seinem höhern Ernst des Studiums, ragt Rafael Mengs hoch genug unter seiner künstlerischen Mitwelt hervor, um die Lobpreisungen eines Winkelmann und Herder nicht ganz unverdient empfangen zu haben. In einem Punkte wenigstens sollte Winkelmanns Verkündigung Recht behalten: dass der Wiederhersteller der Kunst aus der Mitte des deutschen Volkes erstehen werde. Und so mag Rafael Mengs als eine dereinst hoffnungsreiche Erscheinung auch Zeiten werth bleiben, welche die Erfüllung geschaut haben.

Maria Angelika Kaufmann.

1741—1807.

Unter den Zeitgenossen des Rafael Mengs, unter denen, welche gleich ihm die Unzulänglichkeit der geltenden Kunstweise ahnten und einer neuen zustrebten, nahm eine der interessantesten und liebenswürdigsten

Künstlererscheinungen des achtzehnten Jahrhunderts, die Malerin Maria Angelika Kaufmann, den ersten Platz ein. Und am Ausgang der alten, am Eingang einer neuen Kunstzeit, darf der einst hochgefeierte Name dieser Frau nicht fehlen, deren Leistungen noch heute Theilnahme finden und verdienen.

Marie Anna Angelika Kaufmann war die Tochter eines Malers, der für gewöhnlich in seinem Heimathsorte Schwarzenberg lebte, bis er einem Auftrage des Bischofs von Chur zufolge dorthin zog, wo er sich verheirathete. Sein Aufenthalt daselbst dauerte nicht viel über ein Jahr. Hier wurde ihm im Jahre 1741 sein einziges Kind, Angelika, geboren. Der Vater scheint ein milder, liebenswürdiger, aber auch kluger Mann gewesen zu sein, der seine Tochter nicht, wie der alte tolle Mengs seine Kinder, zur Kunst mit Hunger und Prügeln heranzog, aber doch die frühe Neigung des Mädchens zu lenken wusste und sie unvermerkt in sein eigenes Kunstinteresse zog. In ziemlich früher Jugend finden wir Angelika Kaufmann am Comersee. Theils die Lieblichkeit und Anmuth, theils die stille südliche Pracht dieses See's, der Reichthum der Gärten und Villen an seinen Ufern, der romantische Zauber, der aus den südlichen Hainen wehte, das Dunkel der Laubgänge, in denen marmorne Bilder stumm von vergangenen classischen Zeiten erzählten, das Alles übte unverkennbar auf den künstlerischen Sinn des Mädchens einen entschiedenen Einfluss aus und war für ihre ganze spätere Entwickelung offenbar entscheidend und massgebend. Hier wurde ihr jene schwärmerische Auffassung der Antike eigen, die man die Sentimentalität der Antike nennen möchte. Man kann zugeben, dass diese Auffassung noch nicht eine absolut gesunde war, dass erst Karstens die tief und grossblickende Naivität, das Urwesen der Antike erkannte und zum siegreichen Durchbruch brachte. Aber ist deshalb derjenige, welchem es noch nicht vergönnt war ganz zu schauen, während er das Bestreben danach hatte, so völlig ausser Acht zu lassen? Lessing hatte in der Literatur auf das Antike erklärend und reinigend hingewiesen, Männer wie Voss und Klopstock, Gessner und Andere hatten es in ihre Produktionen aufgenommen, Voss und Klopstock streng formell, Gessner in spielender idyllisirender Weise; müssen sie deshalb unberücksichtigt bleiben, weil es erst Goethe vorbehalten war, die antike Schönheit völlig zu erfassen und frei und naiv zur Geltung zu bringen? Eine ähn-

liche Stufe wie Gessner und Andere in der Literatur, nimmt Angelika Kaufmann in der Kunst ein. In Como war das heranblühende Mädchen, dessen Lieblichkeit und Schönheit vielgerühmt wurde, bereits ein Gegenstand grosser Aufmerksamkeit. Ihre Kunst, in Pastellfarben zu portraitiren, wurde bald bekannt und sie erhielt eine nicht unbedeutende Menge von Aufträgen. Sie hatte sich überdiess in Wissenschaften und in der Musik unter der Leitung ihres verständigen Vaters sehr ausgebildet; ihre Stimme soll so schön gewesen sein, dass sie eine Zeitlang, wie erzählt wird, daran dachte, eine Opernsängerin zu werden. Ein Irrthum aber ist es wohl, wenn es heisst, sie habe hier ein erstes Liebesverhältniss gehabt: sie war noch nicht vierzehn Jahre alt, als sie mit ihrem Vater von Como wegzog und nach Mailand übersiedelte.

Waren schon die ersten Eindrücke der unvergleichlich schönen Natur am Comersee für das heranwachsende Mädchen massgebend gewesen, so beginnt ihre eigentlich künstlerische Ausbildung doch erst in Mailand. Die hier vorhandenen Kunstschätze, welche damals zum Theil noch zerstreut waren, jetzt in der Brera vereinigt sind, das Studium der lombardischen Meister, vor allem aber die Bekanntschaft mit Lionardo da Vincis Werken haben einen bleibenden Einfluss auf die künstlerische Entwicklung der Kaufmann gehabt und den Grund zu jenem milden, oft weichlichen, leidenschaftslosen Gepräge ihrer Kunstweise gelegt. Hier kam die junge Malerin zuerst mit der grossen Welt in Berührung und blieb es von nun an bis zu ihrem Tode. Es zeugt von dem tiefen und geläuterten Charakter der Künstlerin, dass sie während ihres bewegten, zum Theil höchst glänzenden Lebens in der grossen Welt, innerlich Nichts eingebüsst, sondern ihre Bescheidenheit, Liebe zur Kunst voll und warm sich bis an ihr Ende bewahrt hat. In Florenz befindet sich bekanntlich eine Sammlung von eigenhändigen Portraits der bedeutendsten Künstler. Unter diesen Portraits erblickt man auch das der Kaufmann. Die anmuthigen Züge machen unverkennbar den Eindruck tiefinnerlicher Bescheidenheit und einer stillen Weiblichkeit.

In ihrem sechszehnten Jahre verlor sie die Mutter und kurze Zeit darauf verliess sie mit ihrem Vater Mailand, um sich mit demselben nach Schwarzenberg zu begeben und bei der Ausmalung der dortigen Kirche behilflich zu sein. Hier übte sich sonach die Künstlerin auch in der Freskomalerei, die sonst nicht leicht von Frauenhand betrieben wird. Während ihres längern

Aufenthaltes im Heimathsort des Vaters gewann sie sich die Herzen der Wäldler, und es mag die liebenswürdige und begabte, mit der Fülle der Schönheit und Anmuth ausgestattete Künstlerin in der ersten Jugendblüthe, mitten unter ihren Verwandten und in dem Kreise der Wäldlerinnen, allerdings eine bezaubernde Erscheinung gewesen sein. Nur einmal hat Angelika später noch den „Wald" besucht und zwar bei ihrer Rückkehr von England über 20 Jahre später. Damals war sie schon sehr wohlhabend geworden und man erzählt sich, dass sie bei dieser Durchreise den Armen ihres Heimathsortes ein reiche Gaben spendender Engel der Mildthätigkeit gewesen sei. Nachdem die Ausmalung der Schwarzenberger Kirche vollendet war, ging Angelika an den Bodensee, von da in die Schweiz, nach Tyrol und Oberitalien. Sie erhielt Bestellungen, welche ihr ein nicht unbeträchtliches Einkommen gewährten. Bald aber zog es die Künstlerin wieder weiter und wir finden sie denn auch eine längere Zeit in Florenz weilen, wo sie neben dem Studium der alten Meister, neben Copien nach deren Bildern auch mit eigenen Compositionen beschäftigt war. Sie wurde hier in den massgebenden Kunstkreisen mit grosser Aufmerksamkeit behandelt und ihr damaliger Aufenthalt hat den Grund zu ihrem spätern Ansehen in Florenz gelegt. Im Jahre 1763 treffen wir die schöne jugendliche, vollerblühte Jungfrau in Rom, an dem Ziele ihrer Wünsche. Hier besuchte sie Winkelmann in seinem Arbeitszimmer, hier zeichnete sie ihn in ihrem Atelier. Es ist das bekannte geistreiche Aetzbild des grossen Kunstgelehrten und wohl das beste, das überhaupt existirt: in Ausdruck und in Behandlung so sicher, so charakteristisch, dass man wohl glauben möchte, es sei diese Radirung das Werk eines gereiften Mannes und nicht eines achtzehnjährigen Mädchens. Angelika verkehrte zum öftern mit dem unsterblichen Manne und die Nähe des gewaltigen Geistes hat auf ihre künstlerischen Intentionen einen ganz unzweifelhaften Einfluss ausgeübt, wenn man denselben vorerst auch nur mittelbar zu erkennen vermag. Von Rom ging Angelika nach Neapel, um dort mehrere Gemälde im Auftrage von Kunstfreunden zu copiren. Ihre Stellung war hier ebenfalls eine hochgeachtete und sie wurde mit Aufträgen namentlich von vornehmen Engländern überschüttet. Der Zauber Neapels hat auch auf die so empfängliche, feinfühlige Natur der Künstlerin bleibend gewirkt. Neben dem Studium der in Neapel befindlichen Meisterwerke beschäftigte sie sich mit Zeichnungen nach der Natur und

radirte selbst einige Blätter. In kurzen Zeiträumen finden wir dann unsere Künstlerin wieder in Rom, in Bologna und in Venedig. Ueberall wurde das Vorzüglichste angesehen und gründlich studirt. Sie hatte sonach das ganze Gebiet italienischer Kunstblüthe von Mailand an bis Venedig, über Florenz, Rom, Neapel, Bologna, kennen gelernt.

Bis hieher war das Leben der jungen Künstlerin eine ununterbrochene Stufenleiter glücklicher Entwickelung. Man stelle sich die jugendschöne Angelika vor im Besitze alles dessen, was eine Künstlernatur bedarf, um sich gedeihlich auszubilden. Glück, Talent, ein feuriges Streben, eine rastlose Liebe zur Ausübung, unterstützt von der Aufmunterung und Verehrung derjenigen, mit denen sie verkehrte, unterstützt von glänzenden und lohnenden Aufträgen. Da erreichte sie einen jener Wendepunkte, die das Leben der Menschen so häufig bestimmen. Wäre Angelika in Italien geblieben, hätte sie irgendwo ihr Atelier aufgeschlagen und sich nach Neigung und Liebe verheirathet, so würde jedenfalls auch ihre künstlerische Richtung eine andere geworden, es würde vielleicht noch mehr unmittelbare Lebensfrische in ihren späteren Werken zu finden sein. Alles sollte sich anders gestalten. Eine ihr befreundete Familie veranlasste Angelika, mit nach London zu gehen und dort ihr Haus aufzuschlagen. Man hatte ihr vorgestellt, dass sie dort ganz andere Erfolge haben würde, als in Italien. Und es ist wahr, kaum war Angelika in London angekommen, als sie bald in die vornehmsten Kreise der Gesellschaft gezogen wurde, gewinnbringende Aufträge erhielt und überhaupt auf alle nur erdenkliche Weise geehrt wurde, so dass ihre Stellung allerdings eine glänzende genannt werden konnte. Aber ein so einfaches, nur der Kunst lebendes Naturell konnte die äusserlich glänzende Stellung, das Leben in der höchsten Gesellschaft innerlich nicht befriedigen, und sie sollte überdiess auch noch eine herbe Schicksalsprüfung erfahren, welche nicht ohne Einfluss auf ihre innere Entwicklung bleiben konnte, eine Prüfung, der sie unter einfacheren Verhältnissen wahrscheinlich entgangen wäre. In der hohen Gesellschaft Londons bewegte sich damals unter dem Namen eines Grafen Horn ein kühner Abenteurer; er soll, wie man erzählt, früher Diener gewesen sein und die Papiere seines Herrn, welcher diesen Namen führte, nach dessen Tode an sich gebracht haben. Seine grosse Gewandtheit und eine höchst angenehme Persönlichkeit wussten sich lange in den höchsten Kreisen

zu behaupten und in denselben eine nicht unbedeutende Rolle zu spielen. Dieser Mann, verlockt durch Angelika's Wohlhabenheit und durch die Aussicht auf ihre ihm unversieglich erscheinenden Einnahmen, wusste die jugendliche Künstlerin so zu umstricken, so durch Betrügereien aller Art zu fangen, dass sie endlich seinem Drängen nachgab und sich heimlich mit ihm vermählte. Ihr Verhältniss zu dem sogenannten Grafen Horn blieb nicht lange unentdeckt; man fasste nun erst Argwohn gegen diesen Menschen und bald gelang es, ihn als Betrüger zu entlarven. Auch ergab sich überdiess, dass derselbe bereits verheirathet und seine Gattin noch am Leben war. Jetzt war sein Leben nicht mehr sicher, er entfloh, nachdem er von der Kaufmann'schen Familie noch eine Summe von einigen hundert Pfund erpresst hatte. Die mit dem Schurken eingegangene Ehe der Kaufmann wurde für null und nichtig erklärt. Auf eine Frauenseele konnte ein derartiges Ereigniss nicht ohne unvertilgbaren Eindruck bleiben: die echt jugendliche, glückliche Frische und Unbefangenheit war dahin, und wenn gleich die Bitterkeit der von ihr gemachten Lebenserfahrung sich bei ihrer mässig leidenschaftlich angelegten Natur mild lösen musste, so verblieb ihr doch eine gewisse Resignation, die stets etwas von der Unmittelbarkeit, von dem Charakter der Empfindung hinwegnimmt. Auch in ihrem äussern Leben machte sich diese Resignation geltend. Obwohl sie noch jung war, obwohl ihr auch nach dem Ereignisse mit dem Grafen Horn Heirathsanträge gemacht wurden, so schlug sie doch dieselben aus, bis sie endlich erst in ihrem 40. Jahre und zwar auf den Wunsch ihres alten und kränkelnden Vater einen Freund desselben, den Maler Zucchi, heirathete. Mit diesem lebte sie bis zu seinem Tode ruhig und zufrieden. Zucchi war ein vortrefflicher Mensch, ein besorgter Gatte, der, selbst wenig bedeutend als Künstler, nur für die Kunst seiner Frau zu leben schien. Im Jahre 1781 kehrte Angelika von London nach Italien zurück. Hier starb bald darauf ihr Vater. Nach dessen Tod nahm sie mit ihrem Manne ihren festen Wohnsitz in Rom, woselbst sie bis an ihr Lebensende verblieb. Hier bildete ihr Haus den Mittelpunkt alles geistig bedeutenden Lebens; sie selbst verkehrte viel mit den grössten Männern der Zeit; hier lernte sie auch Goethe kennen. Der grösste deutsche Dichter verlebte während seines römischen Aufenthaltes in den Jahren 1786 und 1787 die glücklichsten Stunden im Hause der Künstlerin; die Blätter seiner italienischen Reise nennen den Na-

men derselben überall mit der reinsten Achtung und wärmsten Theilnahme, die eine wohlverdiente war. Angelika malte eines der bekanntesten Portraits des Dichterfürsten, wie sie denn überhaupt zu Zeiten ausserordentlich glücklich portratirte. Ihr eignes Bildniss findet sich in mehreren Sammlungen.

Von ihren grössern Compositionen sind viele in englischem Privatbesitz, einige wie „Rinaldo und Armida", „der Tod Heloisens", „der Tod der Alceste" durch Kupferstiche bekannt. Von deutschen Sammlungen besitzen die Gallerie des Belvedere zu Wien „Arminius nach der Teutoburger Schlacht von Thusnelda mit einem Eichenkranz begrüsst" (für Kaiser Joseph II. ausgeführt), die Gallerie zu Dresden „die von Theseus verlassne Ariadne", die Pinakothek zu München „Christus und die Samariterin am Brunnen". Die Kirchen ihrer Heimathorte Chur und Schwarzenberg im Bregenzer Walde besitzen Madonnen von ihr. Gestalten wie Sapho, Sophonisbe, Juno, Diana hat sie gern portraitähnlich behandelt; ein ähnliches Bildniss ist die bekannte „Una". Auch einzelne Genrebilder, wie „die Zopfflechterin", existiren von ihrer Hand. Sie versuchte sich selbst in Kupferstichen und Radirungen. Ueber alle ihre Bilder ist eine gewisse Anmuth und Zartheit, die freilich auch oft an süssliche Sentimentalität streift, ausgegossen.

Im Jahre 1795 starb ihr Gatte; ihre Vermögensverhältnisse hatten in den bedrängten Zeiten der französischen Revolution gelitten. Doch auch hierüber half ihr die gleichmässige Arbeitslust, die Liebe, mit welcher sie ihrer Kunst oblag, hinweg. Nach einem kurzen Aufenthalt in Florenz und in Mailand, wohin sie eine Reise zu ihrer Erholung im Jahre 1803 gemacht hatte, kehrte sie wieder nach Rom zurück und starb im Jahre 1807. Ihre Büste ist im Pantheon aufgestellt.

Die Stellung, welche Angelika Kaufmann in der Geschichte der Kunst einnimmt, ist bereits bezeichnet worden: sie ist in keiner Weise zu unterschätzen. Ihre Kunst charakterisirt sich leicht; Goethe hat sie im Ganzen richtig geschildert. „Das Heitere, Leichte, Gefällige in Formen, Farbe, Anlage und Behandlung ist der einzig herrschende Charakter der zahlreichen Werke unserer Künstlerin; keiner der lebenden Maler hat sie, weder in der Anmuth der Darstellung, noch in Geschmack und Fähigkeit den Pinsel zu führen, übertroffen." Es mag diess gelten, allein schon aus dieser Charakteristik geht zugleich hervor, dass die Leiden-

schaft der Darstellung, die Energie der Zeichnung, welche allerdings erst die Kunst zu einer ergreifenden und dämonischen Gewalt erhebt, in den Werken der Kaufmann nicht zu suchen sind, und es bleibt ein müssiges Gerede, wenn man immer und immer wieder auf diese Mängel bei ihr hinweist. Es muss zugegeben werden, dass ihr eine gewisse Sentimentalität eigen ist, und es mag dieselbe wesentlich durch den längeren Aufenthalt in England genährt worden sein, allein bei alledem muss ihr doch das Verdienst zuerkannt werden, dass sie in ihrer weiblichen Weise reinere und edlere Darstellungen lieferte, als diess sonst zu ihrer Zeit der Fall war. Sie hatte den Muth, sich von der Künstelei und Reflexion ihrer Zeitgenossen fern zu halten und mit einer milden und glücklichen Natürlichkeit die Objecte zu erfassen, Es giebt wenig Künstler, die so gleichmässig ihrer Natur treu geblieben sind, nie über dieselbe hinausgegriffen haben. Dabei war sie durchaus geschmackvoll, wenn auch nicht frei von Weichheit; ihre Empfindung ist oft rührend, stets zart und edel. So steht ihr Bild vor uns, erfreulich und liebenswerth — und nicht ohne Bedeutung für die Kunstentwickelung. So mag und wird ihr Angedenken von der Geschichte der deutschen Kunst bewahrt bleiben.

Der Wiederaufschwung der Kunst.

Die Zustände, welche im achtzehnten Jahrhundert auf dem Gebiete der Kunst herrschten, verblieben im Wesentlichen bis zum Ende dieser Zeit in derselben trostlosen Oede und geistigen Armuth, die im Vorangegangenen mit kurzen Worten charakterisirt wurde. Die Periode des Verfalls währte länger, als irgend eine der früheren, in denen sich ähnliche Erscheinungen gezeigt hatten. Aber doch war die Mitte des Jahrhunderts kaum überschritten, als sich wenigstens in einzelnen Naturen ein besseres Element zu regen begann, ein höheres Streben erwachte, eine reinere Anschauung der Kunst wieder Platz griff. Je unhaltbarer in Frankreich jene Zustände des Staates, des Lebens, der Gesellschaft wurden, mit denen die seitherige Kunst zusammenhing, je energischer sich der deutsche Geist aus den Fesseln der Fremdennachahmung und heimischen Pedantrie zu befreien wusste, — um so sichrer war vorauszusehen und zu sagen, dass über kurz oder lang auch die Kunst aus ihrer seelenlosen Erschlaffung erstehen, sich vom wesenlosen Schein trennen müsse. Wir haben in den Erscheinungen von Rafael Mengs und Angelika Kaufmann, denen sich manche Geistesverwandte anschlossen, schon die ersten Spuren eines neuen Elements, und wenigstens einen unzweifelhaften Bruch mit der ebenso nichtssagenden, als selbstgefälligen und anmaasslichen Kunst des Augenblicks erkennen müssen.

In Italien, Spanien, den Niederlanden regte sich zunächst kein Hauch der alten Kraft, der einzige Canova musste am Ende des Jahrhunderts die künstlerische Ehre der ehemaligen Lieblingsheimath der

Kunst vertreten. Dagegen erwachten in Frankreich, wie in Deutschland die reformatorischen Talente. Schon bereitete sich die französische Revolution vor, während die grosse literarische Bewegung in Deutschland im vollen Gange war. „Die französische Revolution," sagt Förster, „hat freilich Deutschland nicht unmittelbar berührt, aber weder sie, noch auch die Aufregung im Geist und in den Geistern der Nation, die ihr vorausging, konnte uns fern und fremd bleiben, und zwar nicht etwa, weil wir uns schon seit geraumer Zeit in allen gesellschaftlichen, ästhetischen und selbst politischen Beziehungen, an Höfen und in Cabinetten, in der Schule wie im Leben abhängig, ja unterwürfig gegen Frankreich gezeigt hatten, sondern weil dort eine Macht aufstand und zur Geltung kam, die — wie oft auch ihr Name missbraucht und geschändet worden, — doch die Seele im Leben der Völker, wie der Individuen, die Bedingung aller beglückenden Thätigkeit und beseligenden Ruhe ist, und die vor allen von den germanischen Volksstämmen von jeher als höchstes Gut erkannt und heilig gehalten worden — die Freiheit. Aber in Deutschland nahm die Bewegung eine andere Wendung als in Frankreich und verfolgte andere Ziele. Nicht auf politische Freiheit ward hingesteuert, nicht für neue Staatsformen und Gerechtsame kam der Geist der Nation in Gährung Als ob man sich bewusst gewesen wäre, dass Reformen in der Landesverfassung ohne allseitige freie Geistesbildung der dauerhaften Unterlage entbehren, warf sich der Genius unserer Nation auf das Gebiet rein geistiger Thätigkeiten, um hier für Kunst und Wissenschaft, für Religion und Philosophie, Freiheit und Selbständigkeit zu erringen und damit Schätze zu sammeln und Vesten zu erbauen, die kein Despot mehr nehmen, keine Revolution mehr zerstören kann." *)

Die grosse französische Bewegung bietet auf den ersten Blick ein imposanteres und gewaltigeres Schauspiel, als die geistige in Deutschland. Die günstigeren Resultate waren gleichwohl auf der deutschen Seite. Vermöge der besseren geistigen Vorbereitung und nachdem eine Schule äussrer Leiden bestanden war, vermochte sich Deutschland eine Reihe selbst der äusserlichen Errungenschaften Frankreichs anzueignen. Auf geistigem Gebiete blieb der Sieg unzweifelhaft der deutschen Nation.

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 2.

Der momentanen, nur äusserlichen und einigermaassen theatralischen Befreiung des französischen Geistes folgte ein neuer Druck und Zwang in der Herrschaft des Imperialismus. Das deutsche Geistesleben unterlag wohl auch momentanen Verirrungen. Allein die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gewonnene Freiheit blieb unveräusserlich, und ward seit den Tagen Lessings und Winkelmanns niemals auch nur vorübergehend wieder in Frage gestellt.

Was vom allgemeinen Geistesleben gilt, leidet noch besondere und unbedingte Anwendung auf die Zustände in der Kunst. In Frankreich wie in Deutschland ward beim Ablauf der Periode des Verfalls und der Verödung der Drang nach einem neuen Wiederaufschwung empfunden und kam zur Geltung. Dort fiel die Erscheinung Jacques Louis Davids mit der Revolution, hier diejenige von Asmus Karstens mit der grossen geistigen Bewegung und der Wirksamkeit der deutschen classischen Dichtung und Philosophie zusammen. Aber es kann keinem Zweifel unterliegen, dass der Wiederaufschwung der deutschen Kunst um vieles ächter, lebensvoller, im höchsten Sinne gewaltiger war, als der vorangegangne französische.

Es sind einige wenige scharf hervortretende Persönlichkeiten, welche bereits am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Einflüsse der voraufgegangnen Zeit völlig überwanden, ein neues Leben in der Malerei herbeiführten und wachriefen. Dem neunzehnten Jahrhundert blieb die Ausbreitung des neu verkündeten Evangeliums ächter Kunst vorbehalten. Aber die wenigen Namen, welche noch dem achtzehnten und dennoch der neuen Kunst angehören, sind gewichtige und hochbedeutsame. Ihre Träger, die eigentlichen Reformatoren der Kunst, waren Charakterköpfe im guten Sinne des Worts, ausserordentlich weit nachwirkende, im verschiedensten Sinne vorbildliche Naturen.

Für Frankreich ist der Wiederaufschwung der Kunst mit dem Namen *Jacques Louis David* unzertrennlich verbunden. Für Deutschland bedeutet *Asmus Karstens* dasselbe und weit Grösseres, als David für Frankreich. Unter den Genossen, die Karstens in Rom gewonnen, verdient noch eine besondre Schildrung der Tyroler *Joseph Anton Koch*, welcher in der bunten Geschichte seines Lebens nach charakteristischem Schwanken zwischen der französischen vermeinten und der deutschen wahrhaft errungenen Freiheit sich der letzteren, ein treuer Vorkämpfer, anschloss,

und die Reform auf das für die Neuzeit so überaus wichtige Gebiet der Landschaftsmalerei übertrug.

Jacques Louis David.

1748—1825.

Jacques Louis David, der Reformator der französischen Malerei am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, ward im Jahre 1748 zu Paris geboren. Seine Jugend fiel in die Regierungszeit Ludwigs XV. und die Glanzperiode der Galantriemaler, vor allen Bouchers. Als er daher noch im Knabenalter ein hervorstechendes Talent für die Kunst zu zeigen begann, so lag nichts näher, als ihn dem berühmtesten der französischen Meister, eben Boucher, anzuvertrauen. Es ist eine in der Geschichte aller Kunst vielfach wiederkehrende Erscheinung, dass der heftigste Gegner und Bekämpfer der Richtung, der Kunstweise irgend eines vielgeltenden Malers, in dessen eigner Schule zum Widerstand gereift ist. Indessen Boucher kann nur sehr bedingt als der Lehrer Davids betrachtet werden. Er ward alt und lass, verlor die Neigung Schüler zu bilden und fühlte vielleicht, wie durchaus fremd ihm die Natur und Sinnesrichtung des jungen David seien. Er veranlasste daher im Jahre 1769 den Eintritt desselben in das Atelier Viens, welcher einen so talentreichen Schüler hochwillkommen hiess, und unter dessen Leitung David sehr rasch sich die technischen Vortheile aneignete, welche Vien zu lehren hatte. Im Ganzen aber war ein selbständiger Geist in ihm, und schon in dem frühreifen Jüngling lebte etwas von jenem starken Pathos, jenem herben Ernst, die der Mann späterhin auf dem Gebiete der Kunst, wie im Leben bethätigen sollte. Seine frühesten Compositionen zeigen die Hinneigung zu den rauhesten Beispielen altrömischer, republikanischer Strenge, und belegen, wie in der französischen Nation ein andrer Geist aufzuleben begann, als jener, der in den Tagen Ludwigs XV. geherrscht.

David war von tiefster sittlicher Entrüstung, von energischem Widerwillen gegen die Galantriekunst ergriffen. Er strebte bereits in Viens Atelier und umgeben von Persönlichkeiten, die mit der tagüblichen Malerei mehr



Jacques Louis David.

oder minder zusammenhiengen, nach einem von neuer Kraft, vom Geiste des Alterthums durchdrungnen Styl. Poussin mochte ihm ursprünglich vorgeschwebt haben, aber bald war selbst Poussin seinem Sinn nicht kraftvoll, nicht herb genug.

Im Jahre 1771 glaubte David die Zeit, als Künstler auf eignen Füssen zu stehen, herangekommen. Er bewarb sich, ohne Viens Einwilligung und Vorwissen, um den grossen Preis der königlichen Akademie, mit welchem das römische Reisestipendium verbunden war. Sein Bild: „Minerva, den Mars und die Venus bekämpfend", hatte auch wirklich schon die Stimmen der meisten Preisrichter für sich gewonnen. Allein Vien, in seiner Erbitterung über die trotzige Selbständigkeit, welche David ihm gegenüber bewährte, veranlasste, dass dem Bewerber nur der zweite Preis zu Theil ward. David schwieg und verschloss seinen Groll über diese unverdiente Demüthigung. Mit kräftigem Eifer begab er sich an neue künstlerische Schöpfungen. Aber die einmal erregte Feindseligkeit gegen ihn hielt bei der Akademie einige Jahre an. Zwei 1772 und 1773 eingereichte Bilder: „Niobe und ihre todten Kinder" und „der Tod des Seneca" blieben ohne allen Preis. Umsonst sprachen sich einige Stimmen entschieden für den mit Unrecht gekränkten und zurückgesetzten jungen Künstler aus. Die Akademie liess sich erst 1774 von ihrer Sprödigkeit zurückbringen. Davids viertes eingereichtes Concurrenzbild „Antiochus und Stratonice" erhielt den ersten Preis und das italienische Stipendium.

Uebrigens sollte David auch jetzt noch nicht völlig aus Viens Schule entrinnen. Fast gleichzeitig mit der Preiskrönung des jungen Künstlers erfolgte die Ernennung seines seitherigen Lehrers zum Direktor der französischen Akademie in Rom. Im Jahre 1775 begaben sich Vien und David gemeinschaftlich nach der ewigen Stadt. Aber der letztere gieng dort seine eignen Wege. Er setzte zwar jene Modellstudien, die den französischen Künstlern ausserordentlich wichtig erschienen und noch erscheinen, mit allem Eifer fort. Daneben suchte er in den Geist des classischen Alterthums, sowie er ihn erfasste und verstand, einzudringen. Für David war die heitre schöne Welt der Hellenen so gut wie nicht vorhanden. An Rom, seine Geschichte und die Begriffe, welche der republikanische Drang seiner eignen Zeit mit Römerstrenge und Römertugend verband, heftete sich die Begeistrung des Künstlers. Es liess sich nicht

verkennen, dass in Davids antikisirender Richtung ein unendlicher Fortschritt lag. Der Buhlkunst seines Volkes und Landes setzte er eine gewisse Hoheit und Würde, ein Pathos entgegen, das erkräftigend und neubelebend wirkte. An die Stelle der gänzlichen Verwilderung, des spielenden Leichtsinns, die in der französischen Kunst herrschend waren, trat bei David wieder der Ernst und die Strenge wirklichen Studiums. Sein energisches Stylgefühl erhob ihn schon jetzt weit über die Masse der umgebenden Künstler. „Er fühlte zuerst, dass die in Ueppigkeit und schamlose Wollust versunkne Kunst nur durch nüchterne Strenge wieder auf die reine Bahn gebracht werden könne. Den gedunsenen und verwelkten Gestalten seiner Zeit riss er den Flitterstaat vom Leibe und zeigte den Körper wieder in seiner vollständigen Nacktheit.“ *) Aber eben diese nüchterne Strenge bezeichnete auch schon die Grenze von Davids Talent und Reform. Wie er die Griechen nicht begriff, trotz seiner Begeisterung für das Alterthum, so stand er auch ungeachtet aller Naturstudien, der reinen ächten Natur fern. An die Stelle theatralischer opernmässiger Grazie liess er theatralisches Pathos, theatralische Energie treten. Es fehlte das eigentlich Freie und Lebensvolle in der Production des jungen Künstlers. Doch in dem Jahrzehnt seiner römischen Studien und seiner unmittelbar darauf beginnenden Berühmtheit, gab es keinen Künstler in ganz Europa, welcher das, was David leistete und erstrebte, geschweige denn das, was ihm noch mangelte, besessen hätte. Deshalb war das Aufsehen wohl zu begreifen und zu rechtfertigen, welches im Jahre 1779 das erste grössere Bild erregte, das David nach mehrjährigen eifrigen Studien in Rom ausstellte. Dasselbe zeigte „den heiligen Rochus die himmlische Jungfrau um das Ende der Pest anflehend“, (gegenwärtig im Geneshaus des Hospitals zu Marseille) und zeichnet sich durch eine Energie und Würde aus, wie man sie seit lange bei keinem neueren Kunstwerk erblickt hatte.

David verliess Ende des Jahres 1780 Rom. Er trennte sich schwer von dieser Stadt, deren älteste Erinnerungen den eigentlichen Inhalt seines Lebens bildeten. In Frankreich empfieng ihn ein überaus günstiges Vorurtheil, man war geneigt von seinem Talente das Beste zu erwarten, und harrte mit einiger Spannung auf das nächste Werk des Künstlers. Im Jahre

*) Deutsches Kunstblatt. 1845. S. 238.

1784 brachte David seinen „Belisar“ (jetzt in der Bildersammlung zu Alton Tower in England, in einer Wiederholung im Louvre zu Paris) und fast unmittelbar darauf den „Tod Hektors“ zur Ausstellung. Es waren im höhern Sinne unzulängliche, frostig kalte, starr akademische Bilder, allein der Ernst und die Strenge in ihnen, die schon als revolutionäre Elemente einem glanzvollen, üppigen und leichtsinnigen Despotismus gegenüber wirkten, fanden ausserordentlichen Beifall. Die Anhänger der alten französischen Schule, des Poussin und Lesueur sahen in David den Neubegründer classischer Kunst, die geistig bedeutendsten Männer der Zeit empfanden ein republikanisches Element in dieser correcten Nüchternheit. So wurde der Maler jubelnd von allen Seiten begrüsst, in die königliche Akademie aufgenommen und bald auch vom Hofe mit Bestellungen beehrt.

Sowohl der Hof, als die vorwärtsdrängenden Geister ahnten damals noch wenig und unvollkommen, wie unvereinbar die neuen Erscheinungen des Lebens und der Kunst mit dem alten Frankreich des despotischen Königthums, des ausschweifenden Hofes, des glänzendsten bunten Leichtsinns seien. Mit derselben Naivität, mit der Franklin zum Helden der Mode von Versailles gestempelt ward, mit der man Lafayette und andre Kämpfer der jungen amerikanischen Freiheit bei der Heimkehr begrüsste, erfreute man sich an Davids pathetischen Römergestalten und Römertugenden. König Ludwig XVI., wohlwollend und dem Talent günstiger gesinnt als sein Vorgänger, bestellte bei David ein grosses historisches Gemälde und überliess ihm ebenso die Wahl des Stoffes, als die Art der Ausführung. Der Künstler war keinen Augenblick in Zweifel, dass es wieder ein besonders bedeutender Moment aus der römischen Geschichte sein müsse, den er darzustellen habe. Er ging im Jahre 1784 nach Rom zurück, als ob ihn die Umgebung selbst in seiner Arbeit erheben solle, begann und vollendete hier eines seiner berühmtesten Bilder „der Schwur der Horatier“. Er brachte dasselbe 1786 nach Paris, wo es den Beifall des Königs erhielt und bei der Masse der Beschauer einen ausserordentlichen Enthusiasmus wachrief. „Horatius reicht auf demselben seinen drei Söhnen, welche für das Vaterland bis auf den Tod zu kämpfen schwören, in Gegenwart der erschütterten Familie drei Schwerter. Die kräftige, sorgfältig durchgebildete Zeichnung der Männer, die zierlichen Formen der Frauen, die wohlstudirten Gewänder von edlem Styl, die für

David seltne Kraft, Klarheit und Wärme der Farbe und die allgemeine gute Haltung des (gegenwärtig im Louvre befindlichen) Bildes, erklären für den Unbefangenen einigermaassen die grosse Bewundrung, mit welcher dieses im Auftrag Ludwigs XVI. gemalte Bild aufgenommen wurde, denn die Wiederholung desselben theatralischen Motivs in den drei hintereinander aufmarschirenden, sich alle meist deckenden Brüdern zeugt nicht allein von Armuth der Erfindung, sondern macht sich auch durch die zu grosse Gleichförmigkeit sehr geschmacklos, und dabei sind die Köpfe leer und theils schwach, theils übertrieben im Ausdruck.“ *)

Wie dem auch sein mochte, Davids Ruhm, als der des Begründers einer neuen, oder wenigstens des Regenerators der ächten französischen Kunst, stand fest. Zahlreiche Schüler begannen, sich um den noch jungen Meister des „Schwurs der Horatier“ zu sammeln. Selbst aus Deutschland eilten viele Kunstjünger herbei, zu denen der Ruf des französischen Malers erklungen war. Weder an Ehren noch äussern Belohnungen, noch an künstlerischen Aufträgen, fehlte es demselben fortan.

Im Jahre 1787 unternahm David eine Kunstreise nach Flandern. Bei seiner Rückkehr nach Paris fand er sich durch eine Bestellung des Grafen von Artois überrascht. Der jüngste Bruder Ludwigs XVI. war an dessem Hofe der Vertreter anmuthiger Frivolität und Genusssucht, und hegte im Herzen ganz sicher mehr Neigung für den „Maler der Grazien“, als für den männlichen, beinahe herben David. Er wendete indessen dem so rasch berühmt gewordnen Künstler seine Aufmerksamkeit zu, und sicherte sich nur durch eigene Wahl des Stoffes vor römischem Republikanismus und heroischer Tugend. David ward veranlasst, „die Versöhnung mit der Helena“, jene bekannte Scene der Ilias, zu malen, in der Paris nach seinem vergeblichen Kampfe mit Menelaos Freude bei der schönsten der Frauen sucht. Dass dem Grafen von Artois diese Scene ausserordentlich und David wenig anmuthend erschien, ist begreiflich. Indessen vollendete er dieselbe, nicht ohne Feinheit, im Jahre 1788 und hielt sich schadlos an einem zweiten grossen Gemälde, das er für Ludwig XVI. begann und im nächsten Jahre 1789 zum Abschluss brachte. Dasselbe (gegenwärtig, wie beinahe alle grössern Werke Davids, im Louvre zu Paris) zeigt „Brutus bei den Leichen seiner Söhne“. Der Consul, der

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 721.

der alten Ueberliefrung nach, seine eignen Söhne enthaupten liess, erwacht bei dem Wehklagen seiner Gattin, seiner Töchter, aus starrem Hinbrüten, im Augenblick, wo Lictoren die Leichname der Enthaupteten herbeitragen.

Im grausigen Stoffe des Bildes, im düstern blutigen Ernst desselben lag viel Prophetisches. Während David noch daran malte, war die längst unvermeidlich gewordne, unklar ersehnte und mit tausend Entsetzen schwangre Revolution endlich gekommen. Im Mai 1789 eröffnete Ludwig XVI. zu Versailles die Versammlung der Generalstände seines Reichs, im Juli ward die Bastille gestürmt und die Wogen des politischen Lebens begannen hochzugehen, und bald alle andern Interessen zu überfluthen. Das morsche Gebäude des Despotismus stürzte krachend zusammen, wenige Monate reichten hin, die politische Allmacht des allerchristlichsten Königs an die Nationalversammlung übergehen zu lassen. Im October wurden König und Hof gezwungen, Versailles, den hundertjährigen Sitz des glänzendsten Despotismus zu verlassen und in dem brausenden, gährenden, von den wildesten Leidenschaften erfüllten Paris die weitern Katastrophen und Entscheidungen des Schicksals zu erwarten.

David, der Maler, stand in der vordersten Reihe derer, welche für die Revolution und ihre letzten Consequenzen begeistert waren. Im Anfang und trotz der furchtbaren Scenen blutiger Volksjustiz zu Paris, erschien das Aussehen der Dinge glücklich und eine gute Zukunft verheissend. Gab es doch in ganz Frankreich nicht einen Mann von Herz und Geist, der den Sturz der sultanischen Monarchie Ludwigs XIV., der den brausenden Sturm der Freiheit nicht mit jubelndem Entzücken begrüsst hätte. Aber bald bildeten, bald schieden sich die Parteien. Schon begann der Hof Widerstand zu leisten, schon schürten die emigrirten Prinzen und Edelleute bei den Fürsten Europas den Krieg an, welcher ihnen selbst zum Verderben ausschlagen sollte. Das Misstrauen gegen den König, die Königin, wuchsen mit der leidenschaftlichen Begeistrung für die neue Freiheit, die man im extremsten und abstractesten Sinn erfasste. Eine lodernde Gluth des Hasses gegen die voraufgegangnen Zustände, ein wilder Fanatismus beim Gedanken, dass dieselben wiederkehren könnten, bemächtigten sich der Gemüther. David schloss sich der Partei an, die zum Aeussersten bereit war, die lieber in jedes Verderben hineinschreiten, als mit Hülfe fremder Bayonnette die kaum

gestürzte Tyrannei wieder aufrichten lassen mochte. Der heissblütige, vom römischen Republikanerpathos erfüllte Künstler warf sich mit aller Leidenschaft in die politischen Erregungen. Er ward Mitglied des Clubbs der Jacobiner und befreundete sich vor allem mit dem sittenstrengen Maximilian Robespierre von Arras, dessen dürftige, neidische Unbestechlichkeit David in der Verklärung antiker Tugend erschien.

Auch mit seiner Kunst suchte er der Sache, die er begeistert erfasst hatte, zu dienen, und die grossen Scenen der französischen Revolution begeisterten ihn zu einigen Bildern. Zuerst malte er „die Ankunft des Königs in der Parlamentssitzung“ und brachte dies Gemälde der Nationalversammlung zum Geschenk dar. Alsdann empfing er den Auftrag, den grossen Moment des „Schwurs im Ballhause“ auszuführen. Die Skizze zu diesem Bild ward rasch hingeworfen und durch einen Kupferstich von Jaget bald weit verbreitet und bekannt. Das ausgeführte Werk selbst blieb unvollendet. In dem Jahre, das der Künstler bis zur völligen Ausführung gebraucht hätte, lag der Schwur im Ballhause schon in weiter Ferne. Die Ziele der constituirenden Nationalversammlung hatten den republikanischen Platz gemacht, am 10. August 1792 fiel das längst erschütterte Königthum unrühmlich und ohne Kampf. Im September trat der Nationalconvent zusammen, im December begann der Process Ludwigs XVI. David war als Deputirter von Paris in den Convent eingetreten. Er sass mit seinen Freunden aus dem Jacobinerclubb an jener Stelle, die den bald so furchtbaren Namen des Berges erhielt. Er war Republikaner aus tiefinnerster Ueberzeugung, er trug den wilden Hass in sich, der die schlimmste Frucht der Revolution blieb, er gedachte mit den Gleichgesinnten Frankreich jede Rückkehr abzuschneiden, und stimmte in jener ewig denkwürdigen Nacht vom 16. zum 17. Januar 1793 für den Tod des angeklagten Königs.

Von diesem Augenblick an war für lange Zeit kein Erwachen aus dem wilden Taumel, der sich des Künstlers bemächtigt hatte, möglich. Er verbrachte den grössern Theil seiner Tage im Nationalconvent, seiner Abende im Jacobinerclubb. Es war bewundrungswürdig, dass er inmitten dieser fieberhaften Erregungen, inmitten dieser verzehrenden Leidenschaft noch Augenblicke für seine Kunst gewann. Und doch scheint es, als ob er seine zahlreiche Schule auch während dieser Zeit vortrefflich beisammengehalten und duschaus nicht vernachlässigt habe. Unzweifelhaft ist

es, dass er für den Convent einige Bilder ausführte, den „Tod Marats", wie „die Ermordung Lepelletiers" darstellte. Ausserdem aber nahmen die Tagesereignisse sein künstlerisches Talent vielfach in Anspruch. Bei den grossen theatralischen Nationalfesten, welche in diesen Jahren gefeiert wurden, leitete David die Anordnungen, die Decorationen. So ward das pomphafte Leichenbegängniss Marats durchaus nach seinen Angaben veranstaltet, so zogen ihn Robespierre und seine Genossen bei dem Feste des höchsten Wesens, das durch Conventsdecret beschlossen und wenige Monate vor Robespierres Sturze gefeiert ward, zu Rathe.

Die Revolution näherte sich ihrem Höhen- und Wendepunkt. Frankreich, der Guillotinenherrschaft des Wohlfahrtsausschusses müde, raffte sich zu einer krampfhaften Anstrengung empor und der Convent stürzte am neunten Thermidor mit der Partei Robespierres das System des Schreckens. In den sturmvollen Tagen, die dieser Katastrophe vorausgingen, hatte der Maler treu bei seinen politischen Genossen ausgeharrt. Am Abend des achten Thermidor, als Robespierre zum letztenmale im Clubb der Jacobiner redete, und seine Gegner schmähend, ausrief: „sie wollen mich den Todesbecher trinken lassen", schrie David in wilder Begeistrung auf: „ich trinke ihn mit Dir!" Und beinahe wäre er beim Worte genommen worden. Denn in der allgemeinen Empörung der Gemüther, die nach Robespierres Hinrichtung gegen ihn und seine Freunde losbrach, die auf einen Namen sämmtliche Gräuel zweier Jahre häufte, erinnerte man sich, welch leidenschaftlicher Parteigänger des Mannes von Arras David gewesen. Er ward ins Gefängniss geworfen und wenig fehlte, dass er seinem Freunde auf das Blutgerüst folgen musste. Die Treue seiner Schüler rettete Frankreichs grössten Künstler. Während er seinem Schicksal gelassnen Muthes entgegen sah, eilten sie zu den neuen Machthabern, sie riefen ihnen das Talent, den Ruhm Davids ins Gedächtniss. Der Künstler ward kurze Zeit freigelassen, wieder verhaftet, aufs neue bedroht. Abermals sprachen seine Schüler bei den einflussreichen Mitgliedern des Convents für ihn; vereinten Bemühungen gelang es endlich, ihn der Zahl der Opfer zu entreissen, welche die erbitterte öffentliche Meinung aus den Reihen der Bergpartei forderte.

David kehrte im Jahre 1795 in sein Atelier zurück. Noch im Gefängniss hatte er die Skizze zu seinem grossen Bilde „die Sabinerinnen" entworfen. Von der Politik beschloss er sich fortan fernzuhalten. Im

Herzen scheint er ein unbeugsamer Anhänger Robespierres geblieben zu sein. Aber der Lauf der Ereignisse war jetzt von keinem Einzelnen mehr aufzuhalten, und in seiner Seele erwachten die Schaffenslust und die Ruhmbegierde des Künstlers aufs neue. Er widmete sich lediglich seinen Schülern und seinem grossen Werke, das er bis zum Jahre 1799 vollendete.

Die „Sabinerinnen", das erste grössere Gemälde, welches seit der Revolution in Frankreich entstanden war, erregten ein ungeheures Aufsehen und riefen ungetheilte Bewundrung hervor. Ihre Ausstellung allein brachte dem Künstler eine Summe von beinahe siebenzigtausend Franken. Die „Sabinerinnen" stellen jenen bekannten Moment der römischen Geschichte oder Sage dar, in welchem es zum Vernichtungskampfe zwischen Römern und Sabinern kommen soll, und die von erstern geraubten sabinischen Frauen sich zwischen die Schwerter ihrer Gatten und ihrer Väter werfen. Den Mittelpunkt des Gemäldes bildet jene Gruppe, in der Hersilia die streitbereiten Könige Romulus und Tatius trennt. Das Ganze ist durch seine meisterlich modellirten Figuren, durch einige schöne Köpfe ausgezeichnet, im übrigen doch theatralisch und kalt akademisch. Es gehörte eben die an lebensvoller Kunst gänzlich arme Zeit dazu, um dies Bild (gegenwärtig im Louvre) als ein höchstes und einziges Kunstwerk zu preisen.

Indessen war der Stern Napoleon Bonapartes im Aufgang. Der sieggekrönte General der italienischen Armee zählte zu Davids eifrigsten Bewundrern, und wünschte, dass der berühmte Maler ihn auf seiner ägyptischen Expedition begleiten möge. David schlug dies aus — Napoleon musste noch kurze Zeit warten, ehe seine Thaten vom grössten der französischen Künstler verherrlicht wurden. Mit steigendem Unmuth mag David, der starre Republikaner, die Ereignisse des achtzehnten Brumaire, die Consularregierung und die Aufrichtung des Kaiserthrons erblickt haben. Aber er vermochte dem Allmächtigen nicht mehr zu widerstreben. Glänzende Auszeichnungen, hohe Belohnungen, der neu gestiftete Orden der Ehrenlegion und die Ernennung zum ersten Maler des Kaisers, versöhnten ihn zwar nicht ganz, aber sie bestimmten ihn doch, sein Talent dem grossen Gewaltherrscher Frankreichs zu widmen.

Unmittelbar nach der Krönung vollendete David zwei grosse Portraits, die zu derselben in Bezug standen. Das eine stellte „Napoleon im

Krönungsornate", das andere „Papst Pius VII.", dar, welcher zur Krönung nach Paris gekommen war. Letzteres (gegenwärtig im Louvre) rühmt Waagen als das Meisterwerk Davids. „Fast von vorn und im vollen Lichte genommen, vereinigt dieses Bild eine edle und wahre Auffassung mit einer sehr feinen Zeichnung, einer meisterlichen Modellirung, einer trefflich impastirten, breiten und doch sehr fleissigen Behandlung, womit auch, mit sehr richtigem Stylgefühl des durchgängig Portraitartigen, nicht allein Kopf und Hände, sondern auch die Kleidung und der Sessel gleichmässig durchgeführt sind. Fast am meisten aber überrascht die feine Harmonie, die warme und bis auf den etwas schweren Hauptschatten im Gesicht sehr klare Färbung."*) — Ein ebenso grosses Meisterwerk war das bekannte Reiterbild Napoleons, das ihn beim Uebergang über die Alpen darstellt, und durch zahlreiche Copieen und Kupferstiche (das Original befindet sich in der Gemäldegallerie des k. Schlosses zu Berlin) verbreitet ist.

Während der ganzen Zeit des Kaiserreichs war David unaufhörlich mit grossen Prunkgemälden, zu denen dasselbe den Stoff gab, beschäftigt. Im Jahre 1808 vollendete er sein Bild der „Kaiserkrönung", zwei Jahre später die grosse „Vertheilung der Adler an die Armee". Eine Reihe andrer Darstellungen waren begonnen und noch vielmehr vom Kaiser bestellt und gefordert, als nach den Katastrophen von Moskau und Leipzig das Kaiserreich selbst zusammenstürzte. David setzte jetzt die begonnenen Arbeiten dieser Art nicht fort. Er hatte während des letzten Jahrzehnts, um sich in seiner eignen Welt und Weise Genüge thun zu können, sein grosses Bild „Leonidas in den Termopylen" gemalt, und brachte dasselbe im Jahre 1814 zur Ausstellung. Auch dieses Werk, (welches David 1819 mit den „Sabinerinnen" zusammen für die Summe von zweimalhunderttausend Franken verkaufte,) fand einen ausserordentlichen Beifall, und weist in der That, neben den charakteristischen Mängeln, auch alle hohen und unläugbaren Vorzüge auf, die David besass.

Im Jahre 1815, während der Herrschaft der hundert Tage, ward David vom Kaiser in seinem Atelier aufgesucht und erhielt das Commandeurkreuz der Ehrenlegion. Es war dies die letzte Ehrenbezeugung, welche dem Künstler im Vaterlande zu Theil ward. Nach der Schlacht

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 723.

bei Waterloo und der zweiten Wiedereinsetzung der Bourbonen begann jene blindwüthende royalistische Reaction, die eine kurze Zeit den Traum hegte, die französischen Zustände auf 1789 zurückschrauben zu können. Proscriptionen waren die Losung des Tages, und jene Conventsdeputirten, welche 1793 für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatten, wurden in verspäteter Rache aus Frankreich verbannt. Auch David gehörte zu den wenigen, welche jetzt, nach dreiundzwanzig Jahren, noch von dieser Maassregel betroffen werden konnten. Er musste 1816 sein Atelier, sein Haus zu Paris verlassen und ins Exil wandern.

Die Kunde von Davids Verbannung erweckte vielfache Entrüstung und Theilnahme. Friedrich Wilhelm der Dritte von Preussen ehrte sich dadurch, dass er dem greisen Künstler die Stellung eines Direktors seiner sämmtlichen Kunstsammlungen anbieten liess. Aber Berlin lag für David zu fern von Frankreich. Wenn nicht im Vaterlande, so wollte er doch demselben so nahe als möglich sein. Er nahm seinen Wohnsitz in Brüssel und sammelte auch hier eine Schule um sich. Er erlebte das Missgeschick, dass die Zeit künstlerisch über ihn hinausging. Während die jungen Künstler, entweder von der Romantik inspirirt oder mit einem frischen Lebensgefühl erfüllt, weiter eilten, predigte er seinen Schülern noch immer das Evangelium der akademischen Classicität und forderte mit einer gewissen Hartnäckigkeit nur Bilder aus der römischen Geschichte.

Uebrigens hatte sich Davids Schule ihrerzeit ausgezeichnet bewährt. „Sie war zwar im Allgemeinen nichts Anderes, als das Studium und nichts als das Studium des menschlichen Modells, aber David wusste das Gefährliche, was diese Methode für die Entwickelung des Geistes der jungen Leute hatte, durch seine Belehrungen über die Composition, durch seine Bemerkungen, durch sein wunderbares Talent, in seinen Schülern das Geheimniss ihres ursprünglichen Genies zu entdecken, und sie ihre eigenen Wege zu führen — wieder gut zu machen.“*) Es liess sich schwerlich behaupten, dass in einer Schule, aus der die Talente eines Girodet, Gros, Gerard, Granet, Leopold Robert, Ingres u. A. hervorgingen, die Individualität unterdrückt werde.

*) *Feuillet de Conches*, Leopold Robert. Deutsch von Ed. Zoller. (Stuttgart 1863.) S. 14.



Asmus Jakob Carstens.

Dessen ungeachtet kam der greise Meister mit der neuern französischen Kunst immer mehr und mehr in Widerspruch. Unaufhörlich drängte er von Brüssel aus Gros, welcher die Leitung seiner Schule zu Paris übernommen hatte, um Herstellung classischer Bilder. Er selbst schuf nacheinander „Mars durch Venus und die Grazien entwaffnet", „Amor und Psyche" und „der Zorn des Achilles". In allen diesen Werken war die Abnahme der Kraft bei ihm unverkennbar. Doch vergassen in Frankreich nur wenige Beurtheiler, dass David immer der Neubegründer der französischen Kunst und selbst in der Erstarrung seines einst mächtigen Geistes zu ehren bleibe.

Der heisseste Wunsch des Künstlers, im Vaterlande zu enden, konnte nicht in Erfüllung gehen. Er starb 1825 zu Brüssel, im siebenundsiebzigsten Lebensjahre. Seine letzten Seufzer und Wünsche galten Frankreich, das er heiss geliebt und dessen künstlerischen Kräften er für die grosse Epoche der modernen Kunstblüthe die Bahn geöffnet hatte. Was in seiner Richtung und in seinen Leistungen unzulänglich blieb, lag in Eigenthümlichkeiten seiner Zeit, deren treuster Sohn er in jedem Bezug war. In der Geschichte der französischen wie aller Kunst, vermag er auch mit seinen längst erkannten Unzulänglichkeiten einen Ehrenplatz zu behaupten.

Asmus Jakob Carstens.

1754—1798.

Nirgend fast tritt in der Geschichte der Kunst die Verschiedenheit französischen und deutschen Wesens auffallender zu Tage, als in den Zeitgenossen David und Carstens. Beide erkannten, dass die in glänzender Aeusserlichkeit und geistiger Leere versunkene Kunst sich nur durch das Studium der Antike wieder zu erheben vermöchte. Bei Beiden das Streben nach ernster Reinigung, aber während bei David die Antike immer etwas Fremdes blieb, wenn er eher ihre äussere Form wie ihren geistigen Inhalt erfasste, so dass in seinen Bildern mehr akademische Stellung als wirkliches Leben zu vermerken ist, hat Carstens die Antike völlig zu seinem Eigenthume gemacht, ihren innersten Kern gekostet,

und war an ihrer Hand dem Drange seiner tiefen Natur nach unschuldiger und wahrer Darstellung seines reichen Gedanken- und Gemüthslebens gefolgt. Während die Regeneration der französischen Kunst durch David schon bei seinen Nachfolgern einem Firnisse zu vergleichen ist, welcher das Wesen nicht berührt, hat die Wiederbelebung deutscher Kunst durch Carstens auf die Nachkommenden eine Wirkung ausgeübt, welche einem verjüngenden, das innerste Mark stärkenden Bade vergleichbar ist.

Und auch sonst sind der bedeutsamen Vergleichungspunkte mehrere. Der Regenerator der französischen Kunst war frühberühmt, von der Anerkennung seiner Landsleute getragen, er stand mitten im Leben seiner bewegten Nation, von den Herrschern seines Vaterlandes hochgeehrt, ja theils gefürchtet, ein Mann, dem die Gelegenheit, grosse öffentliche Denkmale seiner Kunst zu hinterlassen, in einem reichen und langen Leben nicht versagt war. Der deutsche Carstens dagegen konnte spät erst dem Drange seiner Kunst folgen, hatte mit Armuth und Widerwärtigkeit des Lebens zu kämpfen, war unbeachtet, kaum gekannt, bis zum frühen Tode von Krankheit und dem Neide seiner Landsleuto verfolgt. Ihm hatte das Schicksal nicht vergönnt, seine Begabung nach allen Seiten hin auszubilden, seinen Genius in grossen Werken zu offenbaren. Fast Nichts, als Zeichnungen und Entwürfe von geringem Umfange besitzen wir von ihm. Dennoch ist Carstens als ein Künstler ersten Ranges zu verzeichnen, und wenn von den grössten Meistern aller Zeiten die Rede ist, darf sein Name nicht fehlen.

Asmus Jakob Carstens*) war der Sohn eines Müllers und wurde am 10. Mai 1754 zu Sankt Gürgen, einem Dorfe bei Schleswig, geboren. Er war der älteste von drei Brüdern, von denen der zweite das Müllerhandwerk erlernte, während der jüngste, Namens Friedrich, später dem Beispiele seines Bruders folgend, sich der Malerei zuwendete, ohne es aber in seiner Kunst auch nur zu irgend welcher Bedeutung gebracht zu haben. Bis zum neunten Jahre, wo sein Vater starb, besuchte Asmus die Dorfschule, von da an die Stadtschule in dem nur eine Stunde entfernten Schleswig, wohin er nun jeden Morgen ging. In seinem Dorfe

*) *C. L. Fernow*, Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1806.

hatte der junge Asmus kaum Gelegenheit gehabt, einen schlechten Kupferstich, geschweige denn ein Gemälde oder Bildwerk zu sehen. Erst in Schleswig, und zwar in der Domkirche daselbst, empfing er die ersten mächtigen Eindrücke der Kunst, hier erwachte in dem Knaben der feste Entschluss, dereinst Maler zu werden. Während seine Kameraden in den Mittagsstunden sich belustigten und spielten, schlich er sich in die offene Domkirche, verzehrte dort sein von zu Hause mitgenommenes kärgliches Mittagbrod, und kletterte über Stühle und Bänke, um die an den Wänden befindlichen Gemälde ganz in der Nähe zu schauen. Darunter waren es hauptsächlich die Bilder, welche Jurixen Ovens, ein Schüler Rembrandts, im Jahre 1675 während seines Aufenthalts am herzoglichen Hof in Friedrichstadt für die Domkirche gemalt hatte, und welche sich durch schöne Lichteffekte auszeichnen sollen. In dem Knaben stieg der heisse Wunsch auf, dereinst ebenso herrlich malen zu können. Als seine Mutter, welche die Tochter eines Advokaten war, und von Carstens selbst als eine feine, gebildete Frau von sinnigem Wesen bezeichnet wird, die wachsende Neigung ihres Sohnes zur Kunst bemerkte, war sie weit entfernt, dieselbe zu unterdrücken, beförderte solche vielmehr, wo sie nur konnte, ja, hatte ihn wohl selbst das Wenige, was sie vom Malen wusste, gelehrt. So kam es, dass der junge Asmus ein grösseres Vergnügen daran fand, seine Umgebung, wie sie sich auch darbieten mochte, zu zeichnen, als in der Schule sich mit Schreiben und Rechnen zu plagen. Als Carstens in seinem 16. Jahre die Stadtschule von Schleswig verliess, stand sein Entschluss, Maler zu werden, fest. Seine treue Mutter versuchte, ihn bei einem tüchtigen Meister in die Lehre zu geben. Es wurde bei dem Rathe Tischbein in Cassel angefragt, der damals einer der renommirtesten Maler war. Dieser bedung sich sieben Lehrjahre, zwar ohne Lehrgeld, jedoch mit der Bestimmung, dass der Lehrling während der ersten drei Lehrjahre zugleich die Stelle eines Bedienten mit vertrete, und insbesondere, wenn „der Herr Rath ausführe, hinter der Kutsche als Lakei stehen solle“. Eine solche Auffassung des Schülerverhältnisses war ganz im Geiste der Zeit, aber ebenso charakteristisch ist es, dass sich der edle Stolz, sowohl der Mutter, wie des jungen Carstens, gegen diese Bedingung auflehnte, und beide der Verlockung, welche darin lag, dass Letzterer der Schüler eines so angesehenen Meisters werden sollte, widerstanden. Ein sehr trauriger Umstand war es, dass

gerade in dieser Zeit Carstens' Mutter starb. Sie hatte den Geist ihres Sohnes verstanden, und würde mit treuem aufopfernden Sinne wohl Mittel und Wege gefunden haben, um demselben auf seinem Wege zur Kunst förderlich zu sein. Jetzt traten an ihre Stelle unverständige Vormünder, welche sich übergrosse Gewalt anmassten. Sie wollten nicht, dass sich ihr Pflegling einer so brodlosen Kunst, wie der Malerei, zuwende, und zwangen ihn, so schmerzlich es für diesen war, den Handel zu erlernen. Er wurde nach Eckernförde zu einem Weinhändler, Namens Bruyn, in die Lehre gegeben. Unverdrossen verrichtete er hier, trotz seiner schwächlichen Gesundheit, die ihm aufgetragenen zum Theil sehr niedrigen Geschäfte. Dafür benutzte er aber auch jede freie Stunde, um seinem unwiderstehlichen Hange zum Zeichnen nachzugeben. Bald war er in dem Städtchen als ein Portraitmaler bekannt. So trieb denn der junge Carstens sein Wesen, bis ihm einst auf einer Geschäftsreise, welche er nach Kiel unternehmen musste, ein Buch in die Hände fiel, aus welchem er zum erstenmale ganz neue Anschauungen über die Kunst und ihre grössten Meister schöpfte. Nie hatte er vordem von Rafael oder Michel Angelo gehört, jetzt las er staunend von ihren Werken. Seine Sehnsucht nach Ausübung solcher hoher Kunst steigerte sich nun immer mehr. Nachdem er fünf verlorne Jahre hinter dem Ladentisch zugebracht hatte, war sein Entschluss, allen Hindernissen zum Trotz, seine bisherigen Verhältnisse zu verlassen, gereift, alle Schwierigkeiten, die sich demselben entgegenstellten, und worunter namentlich die Weigerung seines Lehrherrn, ihn vor Ablauf der bedungenen Lehrzeit freizugeben, gehörte, wurden besiegt. Im Jahre 1766, also bereits 22 Jahre alt, eilte er nach Copenhagen, um sich von nun an ganz der Kunst zu widmen. Einen unbeschreiblich tiefen Eindruck machte auf ihn der Anblick der Abgüsse nach Antiken im Saale der Akademie. Da — so erzählt der Künstler selbst — sah ich nun das Höchste und Vortrefflichste, von dem ich soviel gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhitzte, und wovon ich mir doch keine Vorstellung machen konnte, und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung! Alles, was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als ein Menschenwerk erschienen, und ich dachte dabei, dass ich wohl auch dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erschienen mir als höhere Wesen, von einer übermenschlichen Kunst gebildet, es fiel mir nicht ein, zu denken, dass ich

oder irgend ein anderer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum erstenmale den Vatikanischen Apollo, den Laokoon, den farnesischen Herkules, den Borgheseschen Fechter u. a. und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich fast zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war mir, als ob das höchste Wesen, zu dem ich als Knabe im Dome zu Schleswig oft so innig gebetet hatte, mir hier wirklich erschienen, und nun mein Gebet erhört sei.“*)

Halbe Tage lang verweilte er nun im Anblick dieser Werke, betrachtete sie unaufhörlich, und suchte sie sich von allen Seiten ins Gedächtniss zu prägen. Doch konnte er sich nicht entschliessen, sie nachzuzeichnen. Er war von Begeisterung des Schauens so erfüllt, dass er meinte, es erkalte sein Gefühl beim mechanischen Nachzeichnen. Doch prägte er sich alle Formen fest ein, damit er sie später aus der Erinnerung richtig aufzeichnen, und von allen Seiten wiedergeben könne. Bei einer so geisteskräftigen Gesinnung ist es erklärlich, dass ihn schon der erste Besuch der Akademie anwiderte. Ihm konnte „die zerstückelte Art“, wie dort in den verschiedenen Classen nach Köpfen, Händen und Füssen, nach Gipsen, und endlich nach der lebendigen Natur gezeichnet wurde, nicht behagen. Er wollte die Kunst aus dem Ganzen, in ihrer vollen, tiefen Schönheit erfassen. So entschloss er sich, sein eigener Lehrer zu sein. Er begann nun akademische Studien, modellirte, zeichnete, und fing, freilich unter grossen Schwierigkeiten, zu componiren an. Seine erste Composition war „der Tod des Aeschylus“. Das fortwährende Studium der Antike, und gute Bücher, wie Gerhard Lairesses grosses Malerbuch u. a., klärten seine Anschauungen immer mehr, bereicherten seine Kenntnisse. „Diese einsame und mühselige Art zu studiren, und gleichsam alles selbst zu entdecken — um mit des Künstlers eigenen Worten zu sprechen — brachte ihn zwar nur langsam weiter, aber sie hatte unter andern Vortheilen auch den, dass er von allem Schlendrian der akademischen Componirkunst freiblieb, und durch keine Manier auf Irrwege geleitet wurde.“ Neben seinen malerischen Studien begann er jetzt Uebersetzungen der Alten eifrig zu lesen, soviel er deren habhaft werden konnte. Die Alten sind auch später stets seine liebste Lectüre geblieben.

*) *Fernow*, a. a. O. S. 20.

Trotzdem er mit einer seiner ersten Arbeiten, welche von einem herzlosen Liebhaber bestellt worden war, insofern eine grosse Kränkung erlitten, als dieser das fertige Bild zurückgewiesen hatte, trotzdem der angesehene Professor Abilgaard, wie es scheint vorsätzlich, dem talentvollen Künstler allen Muth, auf dem Wege der Kunst vorzuschreiten, zu benehmen versucht hatte, ging Carstens unverdrossen seinem Ideale nach. Sein kleines Vermögen war indessen aufgezehrt worden, und er sah sich genöthigt, um seinen kargen Lebensunterhalt zu verdienen, für Geld zu malen, und insbesondere Portraits zu zeichnen. Seine Leidenschaft für die Kunst war so gross, dass er oft im Winter des Nachts aufstand, zeichnete, und dann gegen Morgen vor Kälte halb erstarrt, wieder zu Bette ging.

Sein Verhältniss zur Akademie war inzwischen ein feindliches geworden. Der Genius führte den Kampf gegen die Herkömmlichkeit und Trivialität. Er hatte eine silberne Medaille, welche ihm zugetheilt worden war, zurückgewiesen, weil ein anderer Preis mit Hintansetzung eines Würdigeren, an einen Unwürdigen, der aber das Glück hatte, ein Verwandter Abilgaards zu sein, ertheilt worden war. In Folge dessen wurde er von der Akademie verwiesen. So lockend auch späterhin ein ihm unter der Hand gemachtes Anerbieten war, sich um die grosse Prämie, mit welcher ein sechsjähriges Reisestipendium nach Rom verbunden war, mit zu bewerben, so zog es doch der arme, aber von echtem Wahrheitsgefühle, und trotzigem Stolz erfüllte Künstler, vor, solches Anerbieten zurückzuweisen und unter unsäglichen Entbehrungen sich durch Portraitzeichnen soviel zu erübrigen, um von dem Ersparten eine Reise nach Rom antreten zu können.

Im Frühjahr 1783 machte sich Carstens mit seinem jüngsten Bruder Friedrich, welcher inzwischen gleichfalls nach Copenhagen gekommen war, und dem Bildhauer Busch nach Italien auf. Ein Pferd, das sie gemeinschaftlich zu diesem Zweck erkauft hatten, trug ihr Gepäck, sie selbst gingen zu Fuss nebenher. So gelangten sie bis Nürnberg, wo sie sich jedoch trennten, indem Busch seine Reise mit dem Pferde allein fortsetzte, Carstens aber mit seimem Bruder über Inspruck, Verona nach Mantua gelangte. Hier sah er die schönen Fresken des Giulio Romano, welche er gründlich studirte. Rom — das Ziel seiner Sehnsucht — sollte der Künstler diessmal noch nicht erreichen. Mancherlei widerwärtige

Umstände, insonderheit der gänzliche Mangel an Mitteln zu fernerer Existenz, trieben die Brüder nach Deutschland zurück. Mit knapper Noth gelangten sie zu Fuss bis Zürich. Hier nahm Gessner den Künstler liebreich auf, und verschaffte ihm Gelegenheit, sich wenigstens soviel zu verdienen, dass er und der talentlose, wie es scheint, faule Bruder, der sich von ihm ernähren liess, und ihm zur Last lag, bis nach Lübeck gelangen konnten. Hier beschloss Carstens sich niederzulassen. Fünf traurige Jahre hat er daselbst verlebt, ohne irgend welche künstlerische Aufmunterung. Kümmerlich musste er auch hier mit Portraitzeichnungen sein Leben fristen. Schmerzliche Rührung bewegt uns, wenn wir uns den Künstler, dessen Seele von den höchsten Idealen der Kunst erfüllt war, der so befähigt war, sie zu erfüllen, denken müssen, wie er sorgfältig an jenen kleinen, mit feinem Rothstift gezeichneten, damals in die Mode gekommenen Miniaturportraits arbeitete. Sein siechender kränkelnder Körper hinderte ihn oft an Ausübung der Kunst. Niemand ahnte wohl in der unansehnlichen, schmächtigen, fast ungeschickten Erscheinung den Genius, dessen Bedeutung erst das folgende Jahrhundert völlig würdigen sollte. Nur der ihm innewohnende feurige Ehrgeiz konnte seine Kraft über allen Widerwärtigkeiten dieses Lebens emporhalten. Trotzdem er gar keine Aufmunterung erhielt, blieb sich sein Eifer und seine Liebe für die Kunst gleich. „Er kämpfte um sie, wie um sein Dasein.“ In ihr nur vergass er alles Unglück und alle Leiden.

Aus jener Zeit rührt eine Reihe von Compositionen her, welche mehr den Stempel des Studiums der Antike, als der Natur an sich tragen, und welchen die aus der schönen Natur zu schöpfende Individualität, welche später Carstens' Gestalten „als vollkommen ausgeprägte, sich klar aussprechende Charaktere“*) erscheinen lässt, noch abgeht. Von ihnen seien nur erwähnt „Sokrates, der dem Alcibiades in der Schlacht bei Potidäa das Leben rettete“. „Cassandra vor dem Pallast des Pelops in Argos, sitzend auf einem Wagen und weissagend“ (in der Weimarschen Sammlung), „Ossian und Alpin zur Harfe singend“**) u. A. Alle diese

*) *Chr. Schuchardt*, in seinen Erläuterungen zu den von W. Müller gestochenen Zeichnungen Carstens.

**) *Fernow*, a. a. O. S. 67. Nach Schuchardt ist diese Kreidezeichnung im Jahre 1788 nicht in Lübeck, sondern in Berlin entstanden.

Zeichnungen geben einen deutlichen Begriff von der künstlerischen Reife, welche Carstens bloss durch sich selbst, und noch bevor er die reichen Schätze Roms gesehen, bereits erreicht hatte. Eine besonders bemerkenswerthe Stellung unter diesen Compositionen nimmt die „Rettung des Alcibiades durch Sokrates" ein. „Man würde vielleicht in Zweifel sein, ob diese Zeichnung überhaupt von Carstens herrühre, da man darin nur wenig Uebereinstimmendes mit allen seinen übrigen Zeichnungen finden wird, wenn wir nicht durch seinen Biographen erführen, dass er eine Zeitlang die Blätter des Pietro Testa wegen ihres Gedankenreichthums und ihrer Originalität sehr hochgeschätzt habe." Da er nun in dieser Zeit seine Nahrung bloss aus Kupferstichen zog, so mussten diese Muster auch Einfluss auf seine Arbeiten haben. „Trotzdem wird man aber auch hier die Selbständigkeit seines Talents nicht vermissen und immer bewundern, wie er unter solchen Verhältnissen eine so tüchtige, lebendige und gut angeordnete Composition zu Stande bringen konnte. Es bethätigt sich dadurch um so mehr sein eingeborenes bedeutendes Künstlergenie." *) Da er weder Mittel hatte, noch auf Absatz rechnen konnte, war es ihm nicht möglich, seine Compositionen malerisch auszuführen; es sind daher aus dieser Zeit nur sehr bestimmte und ohne alle Manier deutlich ausgeführte Zeichnungen vorhanden, und man kann wohl mit seinem Biographen ausrufen: „Gedanke und Composition waren der Abdruck seines innern Reichthums; die Ausführung seiner Erfindungen war das Bild seiner äusseren Armuth und Beschränkung."

Durch den Dichter Christian Adolph Overbeck, den Vater des nachher so berühmt gewordenen Malers, wurde Carstens mit dem Rathsherrn Matthäus Rodde in Lübeck bekannt. Dieser verschaffte ihm, nachdem er sich überzeugt, wie würdig Carstens einer Unterstützung sei, auf die edelste und humanste Weise die Mittel, um seine kleinen Schulden bezahlen, nach Berlin übersiedeln und dort wenigstens das erste halbe Jahr sorgenlos leben zu können. Von Wiederbezahlung sollte nicht die Rede sein, nur sollte Carstens einst, jedoch ganz nach seiner Bequemlichkeit, etwas von seinen Arbeiten als ein Zeichen seiner Erkenntlichkeit für des kunstliebenden Rodde Sammlung schicken. Leider muss aufgezeichnet werden, dass Carstens später diese Pflicht der Dankbarkeit nicht erfüllte.

*) *Schuchardt*, a. a. O. Heft VIII. zu No. 29.

Da aber seine Gesinnung sonst eine dankbare zu sein pflegte, wie mancher seiner Aussprüche beweist, so ist anzunehmen, dass die Versäumniss seiner Pflicht gegen den edlen Rodde mehr in einer gewissen Künstlern hie und da eigenen Unachtsamkeit und Nachlässigkeit, als in wirklicher Undankbarkeit ihren Grund gehabt habe.

Im Frühjahr 1788 siedelte Carstens nach Berlin über. Er hatte sich durch die Uebersendung seiner in Oel gemalten Darstellung der „vier Elemente" an den Curator der Akademie, den Minister von Heinitz, gleichsam angekündigt. Da er durchaus weder die Gabe, noch, wie es scheint, den Willen hatte, sich persönlich geltend zu machen, war er auch in Berlin die beiden ersten Jahre seines Aufenthalts völlig unbekannt. Auch hier ging es ihm traurig. Er zeichnete um armseligen Lohn für Buchhändler, unter Anderm zu Moritz' Götterlehre, und zu Rammlers Mythologie Illustrationen. Mit seiner grossen, fast zweihundert Figuren reichen Composition „der Sturz der Engel", welche er noch 1790 zur Ausstellung brachte, erregte er die Aufmerksamkeit der Kenner im hohen Grade. Sie war die Veranlassung, dass er später eine Professur an der Berliner Akademie erhielt.

Doch seine Auffassung von der Kunst und ihren höchsten Zielen stand in ihrer schwunghaften Idealität mit den handwerksmässigen und kleinlich frivolen Anschauungen der damaligen Akademieen in zu grossem Gegensatze, als dass Carstens nicht auch hier bald in Conflikte hätte kommen müssen. Der sonderliche, unscheinbare, „kleine Holsteiner" hatte bald die Professoren zu Feinden. Chodowiecki erwies sich allein als ein wahrer Freund. Bald trat Carstens mit den aus Italien rückkehrenden Gebrüdern Genelli in engere Verbindung. Die Gleichheit idealen Strebens vereinigte ihre Geister. Von dem ältern der beiden Brüder erhielt Carstens der Anregungen viele, durch ihn erweiterten sich namentlich auch seine Kenntnisse der Perspective, so dass Carstens selbst vielleicht in etwas übertriebener Weise später öfters äusserte, dass er Alles, was er von der Kunst wisse, dem ältern Genelli verdanke.

Durch ihn erhielt Carstens auch den einzigen grösseren Auftrag, den er in seinem Leben auszuführen hatte, die Ausmalung eines Saales in dem von Dorvill'schen Hause zu Berlin. Auf den verschiedenen Feldern der Wände wurde Comus, der Gott des Lebensgenusses, von der Vorbereitung zu seinem Tanze bis zu dem Momente, wo er „berauscht und ermü-

det einschlummert und gleichsam zum Genius des Todes wird," in Gestalten auf dunklem Grunde dargestellt. Leider ist diese Arbeit, welche Fernow als eine vorzüglich wohlgelungene bezeichnet, bei einem spätern Umbau zerstört worden! Sie wurde jedoch insofern von Bedeutung für unsers Künstlers Leben, als derselbe nach deren Beendigung und bei festlicher Eröffnung des Saales von seinem Gönner, dem Minister von Heinitz, dem Könige von Preussen vorgestellt und zu dem Reisestipendium für Rom empfohlen wurde. Der König ertheilte auch sogleich die Zusicherung dieser Pension, welche dem Künstler zunächst auf zwei Jahre ertheilt werden, und nach deren Ablauf er wieder seine Professur in Berlin antreten sollte.

Von den in Berlin entworfenen Zeichnungen des Künstlers sei hier vor allen eines „Bacchus, der dem Amor aus einer Schale zu trinken giebt", Erwähnung gethan. Erst in Rom im Jahre 1795 vollendete Carstens diesen Carton (lebensgrosse Figuren) und führte ihn für den dänischen Baron von Knuth in Oel aus (jetzt k. Gallerie zu Copenhagen). Der Carton befindet sich in der Sammlung zu Weimar. *) Eine wunderbar ernste Composition sind „die drei Parzen, nach dem Buche des Schicksals das Leben der Sterblichen spinnend". „Die furchtbaren Göttinnen, die über Alles gebieten, sind hier an den Grenzen der Schöpfung sitzend und das Schicksal der Sterblichen spinnend, dargestellt. Mit schriller Leidenschaft zerreisst Atropos den Faden, hinter ihnen ist nur undurchdringliches Dunkel. „Höchst originell und ein Zeichen dafür, wie eingehend sich Carstens mit dem Lesen der Alten beschäftigte, ist die ausgeführte Rothsteinzeichnung „Sokrates im Korbe disputirt mit dem Pächter Strepsiades, der in seine Schule gekommen war, um von ihm die Dialektik zu erlernen." Aristophanes' Comödie, „die Wolken", hatte die Veranlassung zu der eigenthümlichen Darstellung gegeben, welche in überraschend wahrer Weise in den verschiedenen Gruppen, welche unter dem in einem an der Decke hängenden Korb lagernden Sokrates sich befinden, die Macht des gesprochenen Worts auf die Geister zur Geltung bringt. Von der Composition „Besuch der Argonauten bei dem Centauren Chiron", welchen Gegenstand er in Rom auf andere

*) Die meisten der in dieser Lebensbeschreibung angeführten Compositionen sind von Müller gestochen und in der von Schuchardt herausgegebenen Sammlung der Carstens'schen Zeichnungen zu finden.

Weise nochmals ausführte, mag später die Rede sein. Hier sei nur noch der herrlichen Zeichnung gedacht, „das Gastmahl des Plato, wo Alcibiades den Sokrates bekränzt“. Agathon, ein Tragödiendichter, hatte den Preis gewonnen, und giebt seinen Freunden ein Gastmahl. Griechischer Geist und Heiterkeit sind über diesen Gestalten ausgebreitet, und doch ist nirgends etwas von Nachahmung zu verspüren, es sind durchweg charaktervolle, uns verwandt erscheinende Menschen. Alcibiades, welcher zu dem Gastmahle nicht eingeladen war, kommt etwas berauscht von einem andern Feste. Es ist der Moment dargestellt, wo er sich neben seinen grossen Lehrer, der halb ernst, halb voll humoristischen Wohlgefallens dem Thun des jungen, schönen und geistvollen Mannes zuschaut, gesetzt hat, und unter dem Lächeln und der erwartungsvollen Theilnahme der Uebrigen eine Lobrede auf Sokrates hält, und ihm mit unvergleichlicher Grazie und einem liebenswürdigen Anflug von Trunkenheit den Kranz auf das Haupt setzt. Sclaven tragen im Hintergrunde die Speisen auf.

Gegenständlicher, die geistige Seite eines solchen Vorgangs erschöpfender, charakteristisch lebendiger kann Nichts gedacht werden. Nebenbei sei hier auch noch erwähnt, dass Carstens, der bereits in Copenhagen mancherlei modellirt hatte, bei der im Frühjahr 1792 angesetzten Concurrenz ein Modell zu einem Standbilde Friedrichs II. zu Pferde mit eingereicht, und damit gezeigt hatte, „dass er mechanisch ebenso fertig mit dem Modellirbeine, als mit dem Griffel umzugehen wusste.“

Im Sommer des Jahres 1792 trat Carstens seine zweite Wallfahrt nach Italien an, um endlich das Ziel seiner heissesten Sehnsucht — Rom — zu erreichen. Bezeichnend für ihn ist der Eindruck, welchen in Dresden der Anblick der damals hochgerühmten Mengs'schen Werke auf ihn machte. Er vermisste eben alles dasjenige darin, was ihm selbst im höchsten Grade eigen war, Poesie der Erfindung, natürliche Motivirung, leidenschaftliche Bewegung und einfache Durchführung. Er pflegte, wie Fernow erzählt, von Mengs zu sagen, er sei ein sehr geschickter Maler, der Alles gelernt habe, was sich von der Kunst lernen liesse, aber man sehe es allen seinen Werken an, dass er in seiner Jugend zur Kunst geprügelt worden sei, und nie aus eigenem Triebe Künstler geworden wäre.

Während eines kurzen Aufenthalts in Florenz, wo er zuerst von der

originalen Grossheit Michel Angelos hingerissen wurde, entstand jene reiche Composition „die Schlacht der Centauren und Lapithen", welche einem eigenthümlichen, Carstens Kunstweise bezeichnenden Vorgange ihre Entstehung verdankt. „Ein von Rom zurückkehrender deutscher Künstler, dessen Bekanntschaft Carstens in Florenz machte, und der sich ein tüchtiger Componirer zu sein dünkte, wofür er auch in Rom unter seinen Landsleuten gegolten hatte, kam mit Carstens bald tiefer in ein Kunstgespräch, bei welcher Gelegenheit denn jener ihm erzählte, wie man in Rom zu componiren pflege, welchen Apparat von Thonmodellen und Wachsfiguren und Gliedermännern und Beleuchtungskasten u. s. w. man dazu brauche, und wie grosse Vortheile diese von den Franzosen eingeführte Methode gewähre. Carstens behauptete dagegen, das sei eine erbärmliche akademische Erfindung zum Nothbehelfe für Leute, die kein Talent hätten, und doch der Natur zum Trotz Historienmaler werden sollten; man müsse seine Composition im Kopfe fertig machen, wo sichs leichter hin- und herschieben lasse, als im Puppenkasten; wer seine Bilder nicht im Kopfe erfinde, der werde nie ein gescheidtes Werk zu Stande bringen, und wer dazu tauge, der könne alles solchen Rüstzeugs entbehren. Jener, der nur die übliche Componirmethode kannte, fand die Forderung, dass der Künstler alles im Kopfe haben solle, etwas übertrieben, und meinte, das sei leichter sagen, als thun, er möchte wohl den sehen, der eine Composition von vielen Figuren ohne alle Hilfsmittel, blos nach der Vorstellung ausführe. Carstens sagte ihm darauf: der Anblick so vieler Kunstwerke habe ihm ohnehin schon Lust gemacht, etwas Eigenes zu erfinden, und da er bereits seit einiger Zeit ein Thema dazu im Kopfe habe, so lade er ihn ein, am folgenden Morgen zu ihm zu kommen, wo er seine Composition aufzeichnen wolle. Der Fremde kam und Carstens entwarf nun an dem und den folgenden Tagen in seiner Gegenwart jene reiche, aus mehreren Gruppen und vielen Figuren bestehende Composition und zeichnete sie sogleich in dem ersten Entwurfe aus, ohne sie auf ein anderes Papier überzutragen, worauf Jener ihm versicherte: er habe freilich das Versprochene geleistet, aber das sei nicht eines Jeden Sache, und er würde in Rom keinen Künstler finden, der auf seine Art componire."*)

*) *Fernow*, a. a. O. S. 117.

Im September des Jahres 1792 betrat Carstens endlich den ersehnten Boden der heiligen Stadt — freilich schon 38 Jahre alt. Michel Angelo wirkte mehr spannend auf seine Phantasie, mit Ehrfurcht blickte er zu dem gewaltigen Geiste empor; Rafael kam ihm dagegen „mit menschlichen Gefühlen traulich als Freund entgegen“. Da er beim Anblick der Werke der beiden grossen Meister immer mehr einsehen lernte, dass Rafael gerader und zuverlässiger auf den eigentlichen Zweck der historischen Kunst hinweise, „in der dramatischen Darstellung einer aus sich selbst motivirten, in sich selbst geschlossenen, sich durch sich selbst erklärenden Handlung“, das Höchste leistete, so ward ihm dieser bald der Wichtigere. Sein früherer Hang zur Allegorie — durch Winkelmanns Studium hervorgerufen — schwand vor dem Streben nach naiver, verständlicher Darstellung wirklicher Handlung. Rafaels Einfluss ward unverkennbar vorherrschend. Der Antike gegenüber empfand Carstens ursprünglicher als Winkelmann; so war er der Erste, der auf die Rossebändiger auf dem Quirinal als auf sehr hervorragende Schöpfungen des Alterthums hinwies.

Carstens Stellung zu seinen Kunstgenossen war bei seiner durch und durch wahren Gesinnung, einer etwas schroffen Charaktereigenthümlichkeit und bei seinem starken Idealismus, welcher der Trivialität keinen Schritt breit nachgab, und auf der andern Seite bei der malerischen Verkommenheit und Ideenlosigkeit damaliger Kunstübung, der Mittelmässigkeit der ihr dienenden Kräfte, vorauszusehen. Unbildung und Anmassung verfolgte den grossen Genius, der freilich nicht die Mittel zu glänzen besass, auch hier, und Carstens ging seinen dornenvollen Weg, wie bisher — allein. Eine Beziehung vor allem gewährte dem Künstler inmitten dieser Vereinsamung grosse Befriedigung, es war diess die Freundschaft mit dem bereits in Lübeck ihm bekannt gewordenen Carl Ludwig Fernow, seinem spätern Biographen, welcher das unbestreitbare Verdienst hat, den Genius des Freundes in seinem vollsten Umfange und klarsten Lichte zuerst erkannt zu haben.

Mit liebevoller Hingebung und ausdauernder Willensstärke suchte Carstens immer mehr der künstlerischen Sprache mächtig zu werden, „um unabhängig von Modell und Gliedermann, von antiken und von neueren Kunstwerken aus sich heraus schaffen, unverkürzt die Ergebnisse seiner Seele in seinen Werken niederzulegen, und die freie heitere und

schöne Welt, welche seine Phantasie erfüllte, schildern zu können." *) Zwei Jahre waren ihm so im Glücke des Schauens und Schaffens dahingeflossen. Im Sommer des Jahres 1794 machte er in Begleitung der Maler Hummel und Kügelchen eine Fussreise nach Neapel. Inzwischen war die Pension, welche Carstens von Berlin erhielt, zu Ende gegangen und die Zeit seiner Rückkehr gekommen. Allein er fühlte sehr wohl, dass ein zweijähriger Aufenthalt in Rom gerade für ihn viel zu kurz sei, und dass er nun erst beginne, die Früchte seines Studiums zu erndten. Er beschloss daher, im Frühjahre 1795 eine Ausstellung seiner Werke in Rom zu veranstalten, und es von deren Ergebniss abhängig zu machen, ob er es wagen dürfe, seine Verbindungen mit Berlin zu zerreissen und auf eigene Faust fernerhin in Rom zu bleiben.

„Das Urtheil der Kunstverständigen über diese in ihrer Art merkwürdige Ausstellung — es waren meist bloss flüchtige Zeichnungen Carstens und keine Oelgemälde — fiel für Carstens so günstig und ehrenvoll aus, als er es nur erwarten konnte, und seine Absicht, sich in Rom auf eine vortheilhafte Art bekannt zu machen, ward dadurch erreicht." **) Von Künstlern waren es insbesonders die italienischen und englischen, welche die Carstens'schen Compositionen, wegen des ernsten grossen Sinnes, in dem sie gedacht waren, anerkannten. Fernow war der Erste, welcher eine ausführliche Nachricht über diese in Rom Epoche machende Ausstellung nach Deutschland sandte; dieselbe wurde im 6. Stück des „deutschen Merkur" für 1795 abgedruckt. Die deutschen Künstler in Rom waren aber zum grossen Theil Gegner des Carstens, ihnen war die Anerkennung desselben ein Dorn im Auge. Sie bereiteten durch den bekannten Maler Müller, der sich bis dahin immer freundschaftlich gegen Carstens erwiesen hatte, einen Schlag vor, der den Künstler bitter treffen sollte. Es erschien im 3. Jahrgang der „Horen" für 1797 ein Schreiben Müllers, welches die Leistungen des Künstlers herabwürdigen, und die „Neuzeit der deutschen Kunst", von welcher Fernow gesprochen, als ein hohles leeres Gespenst enthüllen sollte. So ungereimt es war, zwei Jahre nach dem Erscheinen einer künstlerischen Besprechung eine Schrift in die Welt zu senden, welche jener entgegentreten sollte, so blieb die

*) *F. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. IV. S. 59.
**) *Fernow*, a. a. O. S. 176.

hämische und hässliche Art, in der sie geschrieben war, doch geeignet, den Künstler zu kränken. Daneben hatte er bei Lösung seiner Verbindlichkeiten gegen Berlin widerwärtige Erörterungen zu bestehen, so dass die letzten Lebensjahre des Künstlers, „auf welche eben erst ein Strahl des Glückes gefallen, von neuem verdunkelt wurden."

Von den in Rom entstandenen Schöpfungen des Künstlers seien hier nur die hervorragendsten erwähnt. „Die Zurückbringung des entflohenen Megapenthes" (Weimar'sche Sammlung). Es ist hier der Moment dargestellt, wie der Schuster Micyll und der Cyniker Cyniskus den reichen Wollüstling Megapenthes, welcher versucht hatte aus der Barke Charons nach der Oberwelt zu entfliehen, und der sich nun entsetzlich sträubt, nach dem schon übervollen Kahne drängen. Die Parze mit der Todtenliste und Hermes Psychopompos stehen auf dem Vordertheil des Schiffs. Einige reichen hilfreiche Hand zur Beschleunigung der Abfahrt, indem sie die Segel aufzuziehen im Begriffe sind. Am Rand der Barke klettert ein Mann ins Schiff, ein anderer Alter wird von einem Jüngern auf dem Rücken durch das seichte Wasser bis ans Schiff getragen. Mürrisch harrt Charon, auf dem Hintertheil des Schiffs stehend, mit dem Ruder in der Hand, auf den Moment des Abstossens vom Lande. „Am Ufer im Hintergrunde sitzen noch einige Männer und Frauen, mit dem verschiedensten Ausdrucke, die entweder nicht an das Einsteigen denken, oder bei der nächsten Fahrt erst übergesetzt werden sollen. Die in dem Schiffe befindlichen Abgeschiedenen überlassen sich ihren verschiedenen Empfindungen und Neigungen. Jünglinge und Mädchen hängen ihrem Schmerze über das Scheiden von dem Geliebten nach, zwei bejahrtere Männer spielen mit Leidenschaft das Moraspiel, von Zuschauern umgeben, die je nach der Verschiedenheit ihres Alters und Charakters ihre Theilnahme auf die mannichfaltigste Weise ausdrücken. Es lässt sich nicht denken, wie der Gegenstand überhaupt und besonders hinsichtlich des Reichthums der verschiedensten Motive erschöpfender und dabei zugleich einfacher behandelt werden könnte." Ja, so lebendig erscheint auf dieser Zeichnung Alles, dass man den Widerhall der lärmenden Abfahrt von dem einsamen Felsengestade des Todtenflusses, welches im Hintergrunde sichtbar ist, zu vernehmen glaubt.

Sehr interessant ist der Vergleich der beiden Compositionen desselben Gegenstandes, nämlich „der Besuch der Argonauten bei dem Centaur

Chiron". Während bei der schon in Berlin gemachten Zeichnung die Höhle mehr landschaftlich behandelt ist, ist auf dem in Rom gezeichneten Blatt diese, sowie die ganze Anordnung mehr friesartig gehalten. Aber, was die Hauptsache ist, der ganze Vorgang ist verständlicher, die Formen sind grossartiger aufgefasst. Der geistige Ausdruck der Köpfe erscheint viel tiefer, idividueller, kräftiger, und man erkennt auf den ersten Anblick, wie gewaltig erhebend die grossen Vorbilder, von denen Carstens so reich umgeben war, auf seine Seele wirkten. „Ganymed, vom Adler emporgetragen", ist nach Carstens Bezeichnung das „Sinnbild eines in der Blüthe seiner Jahre vom Tode hinweggerafften Jünglings," und eine des Rafael würdige, an Schönheit reiche Composition (Weimar'sche Sammlung). Mit ausgebreiteten Flügeln strebt der Adler empor. An seinen Leib hält sich, den einen Arm um den Hals geschlungen, den andern Arm über den Flügel legend, mit dem Rücken an der Seite des Adlers anliegend, Ganymed, das Haupt etwas gesenkt, und schwermüthig hernieder zur Erde schauend. Mit einer Kralle trägt der Adler den Jüngling am Oberschenkel des einen, während er mit der andern Kralle den Knöchel des etwas gebogenen andern Beines fest umfasst hält. Weithin flattert der Mantel hinter dem Kopfe des Adlers in die Luft.

„Die Helden im Zelt des Achilles vor Troja" stellt die Gesandtschaft der von den Trojanern bedrängten Griechen an den zürnenden Achilles vor. Dieser endet soeben seine Rede voll Unmuth wider den Agamemnon. Traurig sitzen die Helden um den Tisch. Ajax ist unwillig über den unbeugsamen Charakter des Achilles; der alte Nestor beweint das unvermeidliche Unglück der Griechen. Odysseus sitzt niedergeschlagen und verlegen, weil seine Ueberredungskunst fruchtlos gewesen ist. Auch die Herolde stehen bekümmert, und Patroklus sieht gedankenvoll auf seinen erzürnten Freund hernieder. Eine der ergreifendsten und gedankentiefsten Compositionen ist aber die „Nacht mit ihren Kindern". Vor einer Höhle sitzt die Hauptfigur, als Mutter der übrigen Gestalten, die Nacht. Sie hat den Mantel, der ihr auf den nackten Schultern aufliegt, mit beiden Händen ausgebreitet, man erblickt in ihrem Schoosse ruhend die Genien des Schlafes und des Todes — eine herrliche Gruppe. Der Tod scheint nur zu schlafen, der Schlaf schläft wirklich, denn während dieser in sich zusammengesunken im Gewande der Mutter, die Glieder aufgelöst, in der wahren Stellung eines schlafenden Kindes dar-

gestellt ist, der in seiner Hand befindliche Mohnstängel ihm fast entfällt, hat der Tod, stehend, die gesenkte Fackel in der Rechten, das Haupt nur müde in den Schooss der Mutter gelehnt. „Der Nacht zur Linken sitzt Nemesis, die ernste, unbestechliche Göttin der Wiedervergeltung, die der Künstler nach dem Ausdrucke des Hesiod, der sie „eine Geissel der Sterblichen" nennt, mit der Geissel in der Rechten gebildet hat. Sie charakterisirt sich demnächst durch die Linke, mit der sie das Gewand des Busens, doch nur andeutend, und nicht in der Weise fasst, dass dadurch das Ebenmaass und der Einblick in das Innere ihres Busens deutlich bezeichnet ist. Zunächst diesen Beiden, mehr im Hintergrunde, sitzt das geheimnissvolle, selbst den Göttern furchtbare und unvermeidliche Schicksal, ganz in sein Gewand verhüllt, so dass nicht einmal das Antlitz sichtbar ist. Es hält ein aufgeschlagenes Buch, aus welchem die Parzen das Schicksal der Sterblichen singen.

„Im Homer vor dem Volke" wollte Carstens in verschiedenartigsten Gruppen der Zuhörer den Eindruck schildern, den die Kunst auf Naturmenschen aller Art, jedes Alters und Geschlechts macht. Die hiezu gehörigen Studien einzelner Gruppen sind meisterhaft.

„Ein furchtbarerer Feind, als Neid und schadenfrohe Schmähsucht" nagte aber an Carstens Leben: die Krankheit, welche ihn im Herbste 1797 auf ein langwieriges Schmerzenslager warf. Iuzwischen hatte sich seine Stellung in Rom immermehr erweitert. Im Frühjahr desselben Jahres war der junge Thorwaldsen nach Rom gekommen und hatte bald die Bekanntschaft von Carstens gemacht. Er unter allen damaligen Künstlern war es, an dessen Geist sich der junge Däne, wie es scheint, am innigsten angeschlossen hatte, und dessen Compositionen ein Gegenstand seines Studiums gewesen waren. Mehrere wurden ihm nach des Künstlers Tod ein unschätzbares Besitzthum. *)

Ueberhaupt erwies sich Carstens als ein Genius von der nachhaltigsten Bedeutung und wohlthätigsten Fortwirkung auf die nachfolgende Künstlerwelt. Eberhard Wächter legte, nachdem er die Carstens'schen Compositionen gesehen, seine in Frankreich angenommene Manier gänzlich wieder ab, und schlug denselben Weg ein, den er Carstens mit so

*) *Thiele*, Thorwaldsen's Leben. I. Band. S. 56.

glücklichem Erfolge wandeln sah.“ *) Gottlieb Schick und Joseph Koch schritten auf dem von ihm angebahnten Pfade, die Kunst wieder zu selbständiger Eigenthümlichkeit, zu dem Ernst und der Würde höherer poetischer Anschauung zu bringen, weiter. Aber nicht bloss auf diese Zeitgenossen wirkte Carstens so mächtig, auch auf neuere Meister strömte der Segen der von ihm mit der Treue eines Lebens errungenen Richtung über.

Während seiner Krankheit, und von beseligender Hoffnung auf Genesung im wiederkehrenden Frühling erfüllt, entwarf er in den ersten Monaten des Jahres 1798 eine seiner lieblichsten Compositionen, „das goldene Zeitalter“. Schon die Wahl eines solchen Gegenstandes mitten im Leiden und hereinbrechender Zerstörung seines Lebens bewies die Heiterkeit seines Geistes. Es öffnet sich der Einblick in ein weites, reizendes Thal, in dem sich in klaren Wassern die herrlichen Baumeswipfel spiegeln, sanfte Abhänge sind durch den Schatten der darüber sich erhebenden Bäume, einladende Ruheplätze, eine Fülle weichen üppigen Grases und spielender Blumen, und die von allen Seiten hernieder hängenden Früchte verleiten zum Genuss und zur Ruhe. Schöngeformte Gebirge begränzen den fernen Horizont. Auf diesem friedlichen Stück Erde entwickelt sich nun in verschiedenen Gruppen das Glück der Menschen in der Liebe, in der Familie, in der heitern Unschuld des Genusses, und nicht ohne Rührung kann man beim Anblick dieser glücklichen Menschen an die zitternde Hand denken, welche solchen Reiz selbst noch dem Tode entrungen hatte. Carstens starb, völlig entkräftet am 25. Mai 1798, nachdem er nur erst sein 44. Jahr vollendet hatte. Beim Aufgang der Sonne, von wenigen Freunden begleitet, wurde er an der Pyramide des Cestius begraben. Sein vergängliches Leben war von Leiden und Noth gedrückt, das unvergängliche Leben, das er uns in seinen Werken hinterlassen, strahlt in ewigem Glück und in ewiger Jugend, über allem Leid der Erde erhaben!

*) *Fernow*, a. a. O. S. 168.

Joseph Anton Koch.

1768—1839.

Unter allen Gefährten und Freunden, die mit Carstens auf gleicher Bahn vorwärtsstrebten, gewann nächst ihm der Tyroler Joseph Anton Koch den grössten Einfluss auf den Wiederaufschwung der deutschen Kunst. Dies umsomehr, als ihn Talent und Geistesrichtung auf ein Gebiet hinwiesen, das von Carstens nicht bebaut ward, auf das der Landschaft. Allerdings war die Landschaftsmalerei nicht ganz so tief verfallen und gesunken, als die Menschendarstellung. Einzelne tüchtige naturalistische Talente gehörten selbst der schlimmsten Zeit des Verfalls, der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts an, und in Frankreich nahm ein Marinemaler, wie Claude Joseph Vernet, mit vollem Rechte einen hohen Rang ein. Aber es liess sich doch nicht verkennen, dass weder Ruysdaels noch Claude Lorrains Höhe von irgend einem Künstler des achtzehnten Jahrhunderts erreicht worden war. Und auch die tüchtigsten und besten Leistungen der Zeit wurden von keiner idealen, keiner stylvollen Auffassung der Natur getragen. Es bedurfte also auch auf diesem Gebiete eines Künstlers, der den höchsten und letzten Zielen zustrebend, wieder an das Ideal mahnte. In Joseph Koch erschien der Maler, welcher nicht nur für die Landschaftsmalerei diese Mission vollständig erfüllte, sondern auch auf anderem Felde der neuen deutschen Kunst ein trefflicher und siegreicher Vorkämpfer ward. In vieler Beziehung glücklicher, als sein Freund Carstens, war es Koch vergönnt, die herrlichste Erfüllung seiner Jugendträume zu erleben und die Blüthe dieser Kunst zu schauen.

Joseph Anton Koch ward am 27. Juli 1768 zu Elbingalp im oberen Lechthal geboren. Der Sohn eines Tyroler Bauern, verbrachte er in seiner alpenumschlossenen Heimath eine Kindheit, wie wir sie in deutschen Märchen viel geschildert sehen. Er hütete auf der Alp das Vieh, und hing dabei seinen Träumen und der Lectüre einer alten Bibel nach, in welcher ihn vor allen die kühnen phantastischen Bilder und die geheimnissvolle Sprache der Apokalypse anzogen. Er soll dieselbe sogar auswendig gelernt haben. Daneben machte er seine ersten Zeichenver-

suche auf rohen Schieferplatten. Jedenfalls blieben die hervorstechenden Fähigkeiten und der von dem seiner Altersgenossen völlig abweichende Sinn des Knaben nicht unbemerkt. In seinem fünfzehnten Jahre brachte man ihn, vermuthlich mit der Idee, ihn zum Geistlichen zu erziehen, in das Seminar zu Dillingen. Aber bald zeigte sich, dass etwas Andres als der Büchereifer ihn an die Offenbarung Johannis gefesselt hatte. Latein und sonstige Studien widerten ihn an, der künstlerische Trieb machte sich geltend, und zwar so energisch, dass Koch seine Hinwegnahme aus dem Seminar und den Eintritt als Lehrling bei einem Augsburger Steinmetzen oder Bildhauer Namens Ingert erzwang.

Für seine künstlerische Ausbildung würde vermuthlich ein längrer Aufenthalt bei diesem Manne eben nicht förderlich gewesen sein. Doch hatte bereits Kochs hervorstechendes Talent so viele Aufmerksamkeit erregt, dass er dem Weihbischof von Augsburg, von Umgelder, bekannt wurde. Dieser empfahl ihn zur Aufnahme in die hohe Schule Herzog Karls von Würtemberg zu Stuttgart. Diese Anstalt, das Steckenpferd des despotischen Herzogs, stand noch in einer Art von Blüthe und trug ganz jenen Stempel militairischer Zucht, soldatischen Gehorsams, der dem freien Geiste Schillers unerträglich gewesen war, und den angehenden Künstler, welcher früh die Freiheit gekostet hatte, womöglich noch härter drückte, als den grossen Dichter. Die Karlsschule bildete auch Künstler aus und liess sich den „guten Geschmack“ ihrer Eleven, natürlich im französischen Sinne, angelegen sein. Der Eintritt Kochs in dieselbe erfolgte im Jahre 1787. Er machte vom ersten Tage an, trotz seiner Begabung, Lehrern und Aufsehern viel zu schaffen. Sein Sinn war nicht leicht unter der Zuchtruthe zu beugen und ein ächter Drang selbständiger Entwickelung gab ihm grosse Widerstandsfähigkeit. Er opponirte in jeder Weise gegen den Zwang und die Lebensanschauung, durch welche die Anstalt geleitet wurden. Er verspottete in Carricaturen die Gespenster einer absterbenden Zeit, die in der Karlsschule mit anmaasslicher Wichtigkeit noch spukten. „Die Kunstschule zu Stuttgart bewahrt eine Zeichnung Kochs aus jener Zeit, in welcher der „gute Geschmack der Karlsschule“ zum Stichblatt genommen ist. Der gute Geschmack als „Mode“, eine gezierte weibliche Gestalt voll bunter Fetzen, mit Säulenfüssen voller Schnörkel, mit vielen ernährenden Brüsten und Geldsäcken um den Leib, den Donnerkeil in der Hand — so steht sie da in den Wolken als Herr-

scherin der Karlsschule, mit dem Drohwort „Zuchthaus!“ — ein Maler mit Haarbeutel und Lyra (der Kunstlehrer der Schule) trägt ihr die Schleppe; einer der Schüler sieht seiner Strafe gegen ihre Gebote entgegen; die zugleich gegenwärtige „Muse“ erhält Stockstreiche und die „Malerei“ liegt regungslos im Block.“ *)

Man kann sich vorstellen, dass auf einen Jüngling von diesen Gesinnungen, von so schroff selbständigem freien Naturell, wie Koch war, die Kunde von der französischen Revolution electrisch wirkte. Riss dieselbe doch anfänglich selbst Männer wie Klopstock und Voss zur höchsten Begeistrung empor, wie musste sie den jungen Tyroler, der unter dem Cadettenhauszwang und der öden Pedantrie der hohen Karlsschule litt, entzünden! Zwei Jahre lang sog Koch begierig alle Nachrichten, die über die französische Bewegung an ihn gelangten, ein, dann beschloss er, es koste was es wolle, der neuen Freiheit theilhaftig zu werden. 1792 entfloh er aus der hohen Karlsschule und eilte dem Rhein, eilte Strassburg zu, wo er eine Heimath und die Erfüllung seiner Träume zu finden hoffte.

In Strassburg spielte das grosse Drama der Pariser Revolution mit all seinen Einzelheiten und Episoden im Kleinen. Auch hier gab es einen Jacobinerclubb, dem Eulogius Schneider, der hervorragendste Schreckensmann im Elsass, präsidirte. Koch zögerte natürlich nicht, sich in denselben aufnehmen zu lassen. Aber die Anschauungen, welche er alsbald über die Charaktere der Revolutionshelden, über den Grad der geträumten Freiheit gewann, enttäuschten ihn in herber Weise. An Stelle völliger Unabhängigkeit sah er sich von einem revolutionären Zwange bedrückt, welcher beinahe schlimmer, als derjenige der hohen Karlsschule war. Gegen die blutige Grausamkeit, gegen die hohle gauklerhafte Ekstase, die am liebsten den Strassburger Münster abgetragen hätte, weil er hoch über das Volk ragte und dem Thurm wenigstens die Jacobinermütze aufsetzte, empörte sich sein durch und durch gesunder Sinn. In seinen Adern rann das Blut der Alpenbewohner, denen vor aller Freiheit die individuelle gilt. Seine Begeistrung für das Neufrankenthum kühlte sich rasch, und schlug später sogar in einen energischen Franzosenhass um. Vor allem trachtete er jetzt, sich aus dem Wirbel der

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 60.

blutigen Gräuel zu reissen, der ihn umgab. Er beschloss, sich nach der Schweiz zu wenden, redlich und energisch das Studium seiner Kunst wieder aufzunehmen. Im September 1793 traf er in Basel ein, wo er etwa ein Jahr zubrachte. Dann siedelte er nach Biel und dem schöngelegenen Neufchatel über. Er machte zahlreiche Studien und dachte endlich daran, dieselben in Italien fortzusetzen. So verliess er noch vor Ablauf des Jahres 1795 die Schweiz, eilte über die Alpen und nahm seinen längern Aufenthalt zu Florenz. Alsdann besuchte er Neapel und kam im Frühjahr 1796 in Rom an, das im Laufe langer Jahre seine Heimath werden und bleiben sollte.

Bald nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt wurde Koch mit Asmus Carstens befreundet. Im Streben desselben sah er zu reiner schöner Wirklichkeit gediehen, was in seiner eigenen Seele als unbestimmter Drang, als Ahnung gelebt hatte. Er schloss sich Carstens an und verfolgte fortan die gleichen Ziele. Und während er sich durch Carstens zunächst selbst in seiner Stoffwahl bei der Zeichnung historischer Scenen bestimmen und zur Begeistrung für die „göttliche Comödie" des Dante hinleiten liess, begann er auch sich als Kupferstecher zu versuchen, und mit jener Reihenfolge von Radirungen, welche Rom und seine Umgegend darstellen, seine eminente Befähigung für die Landschaft und zwar für die historische Landschaft zu erweisen.

Kochs Bilder zum Dante wurden für einen Engländer Namens Nott gezeichnet, welcher die Herausgabe des Dichters beabsichtigte. Sein energisches Talent und Lebensgefühl, seine besonders drastische und kräftige Auffassung, konnten sich in den mächtigen Scenen der „Hölle" am besten bethätigen, und in denselben zeigte sich der Künstler als wahrhaft in den Geist des Dante eingedrungen. Von besonderer Bedeutung unter Kochs Zeichnungen zum Dante waren die Blätter „Dante von Wolf, Löwe und Panther verfolgt, von Virgil rettend aufgenommen", (der Eingang des Gedichts,) „Ugolino im Hungerthurm", „Ugolino und der Erzbischof Ruggieri", „Dante und Virgil am Lethe", „der Tod des Guido von Montefeltro", „der Traum des Dante, in dem ihn der Adler ins Lichtreich hebt". Einige dieser Blätter radirte Koch selbst.

Ausser den Zeichnungen zum Dante entwarf der Künstler einige dergleichen zum Aeschylos, auch hier noch durch Carstens angeregt, sowie eine Reihe biblischer Scenen, von denen ihm die alttestamentarischen

ausserordentlich gelangen. „Auch zum neuen Testament machte er Zeichnungen, aber mit wenig glücklichem Erfolg. Seine sinnlich kräftige, dem sichtbaren Leben oder der freien Dichtung zugekehrte Natur bewegte sich nicht unbefangen genug auf dem supranaturalistischen Boden der Evangelien; auch hütete sich Koch, öffentlich von diesen Compositionen Gebrauch zu machen.“ *) Weit besser gelangen ihm daher seine siebenundzwanzig Blätter zum „Ossian“, der damals noch hoch gehalten wurde. Koch radirte auch diese Zeichnungen und zwar unter dem Beistande eines Künstlers, welcher vor kurzem in Rom angelangt, binnen zwei Jahrzehnten als der erste Bildhauer Europas gefeiert werden sollte.

Albert Thorwaldsen, von Geburt ein Däne, von Geist und Lebensfülle ein Hellene und ein Deutscher, traf im Frühjahre 1797, ein Jahr nach Kochs Ankunft in der ewigen Stadt ein. Auch er schloss sich an Carstens, an Koch, an Reinhart und den kleinen Freundeskreis an, welcher der Masse der in Rom lebenden Künstler gegenüber das Banner der neuen Kunst trug. Er bezog mit Koch eine gemeinschaftliche Wohnung, er stand als Künstler ihm bei den Blättern zu Ossian bei. Beide Freunde hatten in kurzem den herben Verlust Asmus Carstens zu beklagen, ja einige Jahre schien es, als ob das so schön begonnene Leben und Schaffen deutscher Künstler in Rom seinem Ende entgegen gehe. Die politischen Ereignisse am Beginn dieses Jahrhunderts, die Besetzung Roms durch die Franzosen und die folgenden unfriedlichen Jahre veranlassten zunächst Koch, sich nach Deutschland zu begeben, und auch Thorwaldsen dachte an Heimkehr nach Dänemark.

Koch verweilte jetzt nach einander zu München, Dresden und Wien, unternahm Studienreisen nach seinen tyrolischen Heimatthälern und begann sich mehr und mehr dem Gebiete der Malerei zuzuwenden, für das er offenbar die höchste Befähigung in sich trug. — Im Jahre 1808 empfand er eine so dringende Sehnsucht nach Rom, dass er dahin zurückkehrte. Im folgenden Jahre begeisterte ihn der energische Aufstand seiner Landsleute, der Tyroler, gegen die gehassten Franzosen zu einem sehr merkwürdigen (gegenwärtig im Besitz des Barons von Uexküll zu Karlsruhe befindlichen) Bilde, welches Hofer, Speckbacher, Haspinger und andere Helden des tyrolischen Schützenlandsturmes lebendig dar-

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 65.

stellte, aber mit seinem Beiwerk beinahe zu einer phantastischen Carricatur wurde.

In jener Zeit beschäftigte sich der Maler auch theoretisch mit den Aufgaben und den vergangenen Leistungen seiner Kunst. Dem Jahre 1810 gehörte die von ihm verfasste und freilich erst fünfzig Jahre später veröffentlichte Schrift „Gedanken über alte und neue Malerei" an, welche nicht minder als seine Leistungen belegt, wie ernstlich Joseph Koch bemüht war, in Geist und Wesen der Kunst einzudringen.*) Die Feder bleibt freilich nur ein momentanes, ein vorübergehendes Ausdrucksmittel für den ächten Künstler, und so kehrte auch Koch bald zu seiner Stafflei zurück, an der er eben damals die Reihe seiner landschaftlichen Meisterwerke schuf.

Seit 1810 begann sich ein neues Geschlecht deutscher Künstler in Rom zu sammeln. Die Malerbrüder des Klosters S. Isidoro, die Genossen von Overbeck und Peter Cornelius, welche die volle Erfüllung dessen bringen sollten, was Carstens und Koch vorauf verheissen hatten, fanden an letzterem einen treuen älteren Freund. Was Ernst Förster von seinem Charakter im Ganzen rühmte, dass er „gleich ausgezeichnet als Mensch wie als Künstler, ernst in seinen Bestrebungen, treu in seinen Ueberzeugungen, bei allen Schroffheiten und Bitterkeiten neidlos und voll Wohlwollen gegen andre strebsame Künstler, und ausgestattet mit einem trefflichen Humor war," das Alles erprobten die jungen Künstler an ihm. Als einen der Ihrigen fühlte er sich, als 1817 der Marchese Massimo seine Villa mit Fresken nach den grössten italienischen Dichtern schmücken liess. Weil Cornelius und Ph. Veit nach Beendigung der Decke im Dantezimmer die Arbeit daran aufgaben, trat Koch für den letztern ein. Seine Fresken gehören zu den ausgezeichnetsten der Villa, die „Hölle" drängt mit kühner gewaltiger Kraft die Hauptschilderungen Dantes in ein Bild zusammen, das „Purgatorium" zeigt Motive von wunderbarer Schönheit, der „Eingang zur göttlichen Comödie" aber ist ein herrliches Stimmungsbild, welches dem grossen Landschaftsmaler zur Ehre gereicht.

Als solcher schuf Koch in dem ersten Viertel unsres Jahrhunderts

*) *Joseph Koch*, Gedanken über ältere und neuere Malerei. In: D. F. Strauss, Kleine Schriften.

seine bedeutendsten Werke. Er ging bei seiner Auffassung der Natur durchaus von idealen Anschauungen aus, und darf deshalb mit vollem Recht als der Neubegründer der historischen Landschaft betrachtet werden. Durch ihn ward an die Stelle des philiströsen „Wassers" oder „Baumschlags" oder der reinen „Vedutenmalerei", wie sie beide unter den deutschen Landschaftsmalern jener Zeit spukten, an die Stelle geschickter Copie zufälliger Landschaftserscheinungen eine mächtige Formengebung, eine neue lebendige Erfassung eines Gesammtterrains, eine grossartig poetische Schilderung des eigenthümlichen Charakters der verschiedensten Gegenden gesetzt. Wo Koch dieselben, entweder lediglich auf die eigne Wirkung gestellt, oder durch mythologische und idyllische Staffage belebt, vor unsre Augen treten lässt, da ist immer das durch allen Reichthum der Einzelheit hindurchleuchtende Hauptmotiv, der poetische, in den Formen und Lichtern ausgesprochene Grundzug von höchster Klarheit und Bedeutung. So in jenen Landschaften, die „Apoll unter den Hirten", „Aktäon und Diana" betitelt sind, so in einer Reihe von Tyroler- und Schweizerbildern, so endlich in seinen Gemälden aus der römischen Campagna und den römischen Gebirgen, in denen die Kraft der Auffassung und der stimmungsreiche Farbenzauber gleich bewundrungswürdig bleiben. Kochs Bilder, (von denen nur wenige in öffentlichen, die meisten in Privatsammlungen bewahrt sind,) unter welchen die herrliche Landschaft in der neuen Pinakothek zu München und sein Bild von „Olevano" in der Akademie, ebendaselbst, am bekanntesten sind, wirken mit einer Unmittelbarkeit und Frische, mit einem poetischen Zauber auf den Beschauer, den Jeder empfindet, der aber in Worten schwer zu schildern ist. Auch in seiner Seele lebte etwas von jenem reinen Künstlerglück, das Carstens im goldnen Zeitalter ausgesprochen, und das aus dem Wiederfinden einer neuen und wahrhaften Welt des Schönen hervorging.

Joseph Anton Koch erreichte in glücklicher Thätigkeit, in hohen Ehren, (trotz seiner 1834 veröffentlichten, vielfach unbedachten „Rumfortische Suppe" betitelten Schrift gegen Kunstkritik und Kunstkritiker,) ein Alter von einundsiebzig Jahren. Er starb ein Jahr, nachdem Thorwaldsen, gleich ihm ein vierzigjähriger „Römer", die ewige Stadt verlassen, am 12. Januar 1839. Aus seinem reichen Nachlass von Zeichnungen und Entwürfen ward späterhin Manches veröffentlicht, das seine

Bedeutsamkeit und Vielseitigkeit aufs neue bekundete. Koch würde sicher als Historienmaler, als einer der tüchtigsten Nachfolger des Carstens, höher geschätzt worden sein, wenn er nicht auf seinem eigensten Gebiete, dem der Landschaft, noch unendlich Grösseres geleistet und sich in Wahrheit den ersten Meistern aller Zeiten hinzugesellt hätte. In seiner Erscheinung und Wirksamkeit, neben der des Carstens, lag die Bürgschaft, dass der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ein zweites hohes Ziel gesteckt, und neben der weihevollsten Erfassung der Geschichte die gleiche auch der Natur aufbehalten sei.

Die neue französische Kunst.

Mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts und während jenes Jahrzehnts, welches das erste französische Kaiserreich umfasste, war Jacques Louis David der unbestrittne Alleinherrscher der Kunst seines Vaterlandes, die von ihm gegründete Schule und vertretne Richtung im vollen Siege. Die Schrecken und der Ernst der Revolution hatten gleichmässig die französische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts völlig vernichtet und verdrängt. Die galante frivole Eleganz und elegante Frivolität, die süsslich idyllische Lascivität Bouchers und seiner Genossen, lagen ebensoweit hinter der neuen Kunst, wie die Marquis der petites maisons und die Orgien des Hirschparks hinter dem siegprangenden, waffenklirrenden, aus dem Feuerbade der Revolution gestiegnen neuen Frankreich. Und nur für solche, welche mit Geist und Sinn an den seit 1789 verschwundenen Zuständen hingen, konnte ein Zweifel sein, dass Davids und seiner Schüler antikisirende, akademische Richtung einen Wiederaufschwung der Kunst bedeute, dass die Strenge der „Römermaler" die grazieuse Leichtfertigkeit voraufgegangner Künstler unendlich überrage. Auch liess sich nicht leugnen, dass innerhalb der engen Begrenzung, welche die David'sche Schule der Kunst vorschreiben zu müssen glaubte, Vieles und Bedeutsames geleistet ward. Unter den Schülern Davids, welche in den Jahren von 1800—1820 zu Ruf und Ruhm, zu glänzenden äusseren Stellungen gelangten, ragten vor anderen die berühmten vier G: *François Gerard* (1770—1837), *Louis Girodet* (1767—1824), *Antoine Jean Gros* (1771—1835) und *Pierre Narcisse Guérin* (1774—1833) hervor, während selbst Nichtschüler des allberühmten und

allmächtigen Meisters der Republik und des Kaiserreichs, wie zum Beispiel *Pierre Paul Prudhon* (1760—1823) treulich die von demselben vorgezeichneten Bahnen einschlugen.

Gewiss und unzweifelhaft stand die David'sche Schule und die neue akademische Richtung unendlich höher, als eine gänzlich verkommene, begeistrungs-, würde- und styllose Malerei, die ihr voraufgegangen war. Ohne alle Frage hatte darum die begeisterte Verehrung, welche Jahrzehnte hindurch David und seinen talentvollsten Nachfolgern gewidmet ward, hatte die entschiedene Begünstigung, welcher sich diese Schule, ihre Principien und Anschauungen von Seiten der Machthaber, der französischen Staatsgewalt, erfreuten, eine Art Berechtigung. Es war auch unbestreitbar, dass zwischen den Ueberliefrungen Poussins und Lesueurs, zwischen dem Pathos der classischen Tragödie, der classischen Literatur überhaupt und den neuen Lebensäusserungen der Kunst ein gewisser Zusammenhang bestand. Die Nachahmung der Antike, zu welcher sich der theatralische Effect hinzugesellte, war in Frankreich wenigstens in einzelnen Kreisen heimisch geworden, und insoweit schienen die Anhänger Davids und seiner Principien im Recht, wenn sie darauf beharrten, dass ihre Weise nicht allein die vorzugsweise classische, sondern auch die einzige nationalfranzösische sei.

Und doch hatte die römische Malerschule erst wenige Jahrzehnte geblüht und Geltung genossen, als ihre Stellung auf das ernstlichste gefährdet und erschüttert ward, ja als eine vollkommene neue Richtung der Künste zuerst zu heftig bestrittener, später zu fast ungetheilter Anerkennung gelangte.

Die Gründe, weshalb die David'sche Reform der französischen Kunst eine unzulängliche geblieben, lagen nicht allein in der Nationalität des reformirenden Malers und seiner Nachfolger. Denn dies angenommen, würde es kaum einem oder dem andern Künstler gelungen sein, über Schranken hinauszukommen, die dem geistigen Wesen seines Volkes im Allgemeinen gesetzt wären. Vielmehr muste sich das Gefühl geltend machen, dass sowohl David als seine Schule den Gehalt des nationalen Lebens nicht erschöpften und die Fülle künstlerischen Stoffes, die in andern Welten als der römischen zu finden war, gänzlich unberücksichtigt liessen. Es kam eine Zeit, in der es beinahe vergessen wurde, aus welcher bodenlosen Versumpfung und Jämmerlichkeit Davids „Styl" die

französische Kunst emporgerissen hatte, eine Zeit, in welcher man nur von der hohlen Gespreiztheit, den leblosen Modellstudien und der einförmigen Technik der akademischen Bilder sprach, durch welche das französische Publikum dreissig Jahre hindurch zur Kunstlangenweile verdammt gewesen sei.

Der Kampf einer classischen und romantischen Malerschule in Frankreich, welcher in der Hauptsache mit dem völligen und unbedingten Siege der letzteren endete, wurde vielfach als ein Kampf des Idealismus mit dem Materialismus angesehen, der er nicht eigentlich oder doch nur in höchst beschränktem Sinne war. Denn an und für sich würde es schon gewagt erscheinen, dem Akademismus, wie er sich unter und nach David herausgebildet hatte, den stolzen Namen einer idealen Kunst, wie sie z. B. gleichzeitig in Deutschland emporblühte, zu ertheilen. Dann aber erwuchs zwar die neue „romantische" Schule der französischen Malerei zu einem guten Theil aus dem Naturalismus, schloss aber mindestens ebensoviel idealen und poetischen Gehalt, als virtuose Nachbildung des Lebens ein. Mit einem Worte, die ganze aus so verschiedenartigen Talenten zusammengesetzte neue französische Kunst repräsentirte dieselbe Empörung des lebendigen französischen Geistes gegen akademischen Formalismus, die gleichzeitig in der Dichtung und Literatur zum Durchbruch kam.

Es würde nicht schwer fallen, die Parallele zwischen der literarischen und der künstlerischen Bewegung weiter zu führen, da dieselben in der That eine entschiedene Uebereinstimmung aufweisen. Der falsche Cothurn, das hohle Pathos, die unwahre antikisirende Richtung der Literatur und Malerei wurden von gleich feurigen hochbegabten Naturen auf beiden Gebieten bestritten. Auf beiden wuchsen Extreme hervor, die zu wirklichen Verzerrungen und hässlichen Auswüchsen führten, auf beiden aber zeugte der Streit bedeutsame Werke und liess ganze Seiten des französischen Geisteslebens und Darstellungsvermögens, die bis dahin völlig geschlummert hatten, ans Licht treten.

Die französische Kunst, wie sie sich unter Davids Nachfolgern entwickelt hatte, stand dem innersten Leben der Nation durchaus fern, ja zum Theil fremd und feindselig gegenüber. Es war nicht jener deutsche Idealismus, in dessen Werken sich die ureigne Welt der germanischen Nationen darstellte, es war nicht der Idealismus der beglückten Zeit

Italiens, der die reinste und schönste Naturanschauung mit der Macht des Gedankens vereinigte, — es var ein Idealismus, der von Anbeginn den Keim des Todes in sich trug. Denn diese akademische Idealität stand nicht, was die erste und letzte Bedingung idealer Kunst ist, über, vielmehr weit unter dem wirklichen Leben ihrer Nation. Das reale Dasein, die nationalen Erinnerungen, das unmittelbare Geistesleben, seine Interessen und Begeistrungen, — Alles war nicht nur lebensfrischer, sondern auch weit grösser, mächtiger, bedeutsamer und poetischer, als der hohle Idealismus der classischen Maler. Was man daher auch von einzelnen Entwickelungen innerhalb der „romantischen" oder „classischen" Schule denken mag, wie wenig man verhehlen kann, dass auch so die Malerei auf Abwege führte, die zuletzt ebenso bedenklich erscheinen mochten, als die der Akademiker, zunächst documentirte dieselbe die geistige Bedeutung Frankreichs und die Fähigkeit zu einer eigenartigen grossen Kunst in erfreulicher Weise. Ja man darf sagen, dass im Allgemeinen die romantische Malerei der französischen Nation zahlreichere dauernde Werke hinterlassen hat, als die romantische Poesie, die sich in Ab- und Irrwegen allzubald zersplitterte.

Je beschränkter der Stoffkreis der Akademiker gewesen war, um so reicher erwies sich der der Romantiker und Realisten. Die nationale Geschichte, vorzugsweise die neue, daneben vor allem diejenige Englands, gaben den Stoff zu einer Reihe ergreifender historischer Portraitbilder. Die grossen Dichter Italiens, Englands, Deutschlands, seltner die „Classiker" Frankreichs, wurden von der romantischen Malerei mit Eifer und Erfolg nach Vorwürfen durchforscht. In Italien richtete man die Studien nicht lediglich mehr auf die Antike, sondern vor allem auf das Volksleben. Die französische Eroberung Algiers, die Beziehungen zu Egypten, führten die Kunst nach dem Orient, welcher im eigentlichen Sinn des Worts ausgebeutet ward. Dazu kam ein lebendiges Erfassen augenblicklicher Ereignisse, und somit eine Fülle von Stoffen, die auf die Künstler einen zum Theil erhebenden, zum Theil berauschenden Einfluss äusserte.

Natürlich änderte sich mit der Kunstanschauung auch die Technik. Die neue französische Schule zeichnete sich fast durchgehend durch die Bravour ihres Pinsels, den Glanz und das Feuer ihres Colorits, durch die vollendetste Virtuosität in Darstellung von Aeusserlichkeiten, ebensowohl

als durch die Wahrheit, die Lebenswärme und den dramatischen Effect ihrer Compositionen aus. Die überwiegende Kraft und Bedeutung aller neufranzösischen Künstler lag nicht minder in dem Reichthum an Phantasie, als in der grossen Beherrschung der künstlerischen Mittel, die ihnen allen, so verschieden sie sonst sein mochten, zu eigen war. Aus eben den Elementen, durch welche sie hoch stiegen, erwuchsen auch andrerseits die Gefahren ihrer Kunstweise.

Die Lebenswahrheit schlug hier und dort zum crassesten rohesten Materialismus, der dramatische Effect zur Effecthascherei um jeden Preis, die Bravour des Pinsels zur vollständigsten Frechheit desselben um. Alles dies hat wohl hier und da den Glauben hervorgerufen, als sei die ganze neufranzösische Kunst ein vorübergehendes revolutionäres Aufbrausen. Man erkannte dann, dass sie mit all ihren Mängeln, wie mit ihren Vorzügen das eigentliche Geistesleben und reale Dasein Frankreichs repräsentirt und dass ihr Realismus für dasselbe ebenso der beste und ernsteste Ausdruck seines Wesens war, als der flamändische und holländische Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts für die damaligen Niederlande. Dass auf Grundlage dieser Kunst eine ideale Erhebung möglich sei, bewiesen wenigstens einzelne Erscheinungen, wie die Ary Scheffers. —

Der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts schliessen sich die belgischen Historienmaler und einzelne Künstler der französisch redenden Schweiz in ihrem gesammten Streben, in ihren Stoffen wie in ihrer Auffassung der Kunst an. Hervorragendes und ausserordentlich Bedeutendes ward auch von ihnen geleistet, und die französische Kunst durfte sich vor allem ihrer belgischen Schwester mit hohem Rechte rühmen. Erst ganz neuerlich traten in Belgien einzelne namhafte Maler auf, welche ihre Blicke wieder mehr auf Deutschland richteten, und sich der uralten Bezüge zwischen der deutschen und niederländischen Kunst erinnerten. Im Grossen und Ganzen blieb Belgien als Kunstgebiet eine Provinz Frankreichs.

Alle diese Entwicklungen gehörten der Zeit seit 1820 an und reichen zum Theil in die unmittelbare Gegenwart herüber. Einzelne der Meister, die den neuen Umschwung der französischen Kunst herbeiführten, sind entweder noch thätig oder erst ganz vor Kurzem ihrem Wirken entrückt worden. Mit Sicherheit lässt sich nicht bestimmen, ob der französischen Malerei eine neue höhere Entwicklung bevorsteht, oder einer jener Still-

stände eintreten soll, die sich in der Geschichte der Kunst so häufig wiederholen.

Nur einer Anzahl von Meistern kann hier gedacht und eine kurze Schildrung ihres Lebens und Schaffens versucht werden. Dieselben gehören, mit einer hervorragenden Ausnahme, sämmtlich der romantischen und realistischen Schule an. Die Traditionen Davids, oder eigentlich mehr diejenigen Poussins, wurden durch einen Künstler aufrecht erhalten, welcher in einem langen Leben mit Unbeugsamkeit dem classischen Styl zustrebte. In *Dominique Ingres* haben wir den Hauptvertreter des französischen Idealismus, soweit von einem solchen gesprochen werden darf, zu erblicken.

Der erste Meister, welcher David und seinen Genossen gegenüber die Fahne der Lebenswahrheit erhob, war der grosse *Horace Vernet*, ein Künstler, welcher für das moderne Frankreich eine genau so charakteristische Erscheinung war, als Rubens für das Dasein seines Landes und seiner Zeit. Die eigentlich „romantische“ Schule, die im engsten Zusammenhange mit der gleichzeitigen französischen Literaturbewegung schuf, versuchen wir durch ihre drei Hauptmeister *Eugene Delacroix*, *Paul Delaroche* und den poetischen *Ary Scheffer* zu charakterisiren. Während diese als Vertreter der französischen Historienmalerei betrachtet werden müssen, schloss sich ihnen ein Künstler an, welcher das Genre zu beinahe historischer Grösse und Wirkung erhob, der Schweizer *Leopold Robert*. Aus der Gruppe jener französischen Genremaler, welche neue Gebiete der Darstellung und des Ausdrucks erobert, und sich, bei bedenklichen Verirrungen, doch zu einer bedeutenderen Stufe der Kunst emporschwangen, als mit dem Namen des „Genres“ gewöhnlich verknüpft zu sein pflegt, schildern wir vereint die Meister *Biard* und *Decamps*, die gleichzeitig auch besonders charakteristisch für die neufranzösische Vorliebe zur unglaublichsten Fülle und Buntheit der Stoffe sind.

Den eigentlich französischen schliessen sich, wie schon gesagt, belgische und schweizerische Künstler an. Die belgisch-französische Historienmalerei der Neuzeit kann leicht in den Schöpfungen und Wirkungen ihres hervorragendsten Vertreters *Louis Gallait* charakterisirt werden. Unter den schweizerischen Malern gelangte keiner auf dem Gebiete der Historie zu einer bedeutenden Höhe. Aber neben Leopold Robert, der als Genremaler alle eigentlichen Franzosen weit hinter sich liess, steht

der glänzendste und trefflichste Landschaftsmaler des ganzen französischen Kunstgebiets, der Genfer *Alexandre Calame.*

Wenn auch neben den genannnten noch eine Reihe andrer Künstler von Ruf und Bedeutung thätig waren und zum Theil noch sind, so vermögen schon kurze Skizzen über diese, die Hauptzüge der französischen Kunst ins Gedächtniss des Lesers zu rufen. Und je weiter wir entfernt sind, die neue französisch-belgische Kunst irgendwie als maassgebend für Deutschland zu betrachten, um so weniger meinen wir dennoch, dass dieselbe die Verachtung verdiene, welche ihr von gewisser Seite her zu Theil wird. Sie hat den Gehalt und Kern des französischen Geistes und Wesens zu einer glänzenden Darstellung gebracht, welche wiederum durchaus national war, und damit Frankreich in der Geschichte der Kunst einen höhern Rang verschafft, als es nach den Leistungen Poussins und Davids je hätte einnehmen können.

Jean Auguste Dominique Ingres.

Unter den talentvollsten Schülern Davids, die zur Zeit des Kaiserreichs die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen, zählte der wahrhaft hervorragendste und geistig bedeutendste, der junge Ingres von Montauban, keineswegs zu denen, die am meisten genannt wurden, und am höchsten in der Gunst des französischen Publikums standen. Gleichwohl wahr er es, der die „classische“ Schule vor gänzlicher Verödung und vollständigem Verfall bewahrte, war er es, welcher ihr einen neuen lebendigeren Geist einzuhauchen verstand, und zuletzt eine Stufe erreichte, auf der die berühmten vier G und die sonstigen Malercelebritäten des Kaiserreichs tief unter ihm blieben. Durch Ingres wurde dem Studium der Antike eine höhere Bedeutung verliehen, als es bei den meisten Schülern Davids gehabt hatte, durch ihn der Blick vorwiegend auf Rafael gelenkt, dem er sein Leben hindurch nachstrebte, dessen Formenadel und Schönheit hier und da von ihm erreicht ward, freilich ohne auch nur etwas von der Lebensfülle und Lebenswärme des beglückten Urbinaten darzubieten.

Dominique Ingres, dessen Ruhm unter den französischen Künstlern

der Neuzeit am langsamsten reifte, dann aber auch um so höher stieg, ward zu Montauban im Jahre 1781 geboren. Sein Vater hatte ihn von früh auf zur Kunst, freilich zu einer andern, als derjenigen bestimmt, für welche der Knabe die innerste Neigung und den Beruf in sich trug. Ingres sollte Violinspieler werden, vermuthlich um nachmals als goldhäufender Virtuos die Welt zu durchreisen, und es liegt eine wahre Ironie darin, dass der Künstler, der sich mehr als jeder andre aller und jeder Virtuosität abgeneigt zeigte, zu einem Modegeiger bestimmt war. Ingres' Vater wurde zuletzt durch die Bitten und das Andrängen des Knaben, der Maler und nur Maler zu werden wünschte, zur Nachgiebigkeit bestimmt. Er ertheilte ihm selbst einigen Unterricht und sendete ihn dann nach Paris, dort seine Ausbildung zu suchen.

Es war in den letzten Jahren des Direktoriums und kurz vor dem achtzehnten Brumaire, dass der junge Ingres in der französischen Hauptstadt eintraf. Er trat, nachdem er kurze Zeit hindurch die Leitung Roques' genossen hatte, in das Atelier des gefeiertsten Meisters, in dasjenige Davids ein. Unter vielen Schülern schloss Ingres sich vor allen dem Meister und seinen Kunstüberzeugungen an. Ein charakteristischer Ernst, eine tiefe innige Hingabe an die Kunst erfüllten die Seele des Jünglings. Seine unzweifelhafte Begabung erwies er 1801 durch ein grosses Bewerbungsbild „die Abgeordneten des Agamemnon im Zelt Achills", mit dem er den ersten Preis errang. Schon damals gab es Einzelne, welche Ingres beträchtliche Vorzüge vor Guérin und Girodet einräumten.

Im Jahre 1806, dem des Sieges von Jena, begab sich Ingres nach Rom. Hier war es, wo er jene Begeistrung für Rafael fasste, die den rothen Faden seines Künstlerdaseins und seiner Kunstüberzeugungen bilden sollte. Vor allen andern Genossen der französischen Akademie in Rom zeichnete sich Ingres durch den Ernst und die Gewissenhaftigkeit seiner Studien aus, und erwarb sich eine so bedeutende Kenntniss aller Erscheinungen der Kunst, eine so umfassend theoretische Bildung, dass er in spätrer Zeit unter der französischen Künstlerwelt wohl oft mit dem Namen des „gelehrten Malers" belegt ward. Seine Anschauung der grossen Kunst des sechszehnten Jahrhunderts liess ihn beim Vergleich mit der lebenden den beträchtlichen und ungünstigen Abstand der letzteren gegen die erstre klar erkennen. Er fasste die hohe Vollendung Rafaels als letztes Ziel jedes ächten Künstlers ins Auge und kam solcher-

gestalt zu einer Produktionsweise, welche freilich mit der seiner Landsleute im entschiedensten Gegensatz stand. „Sein ganzes Trachten ging darauf aus, Gründlichkeit und Feinheit des Naturstudiums mit den Stylgesetzen zu verbinden, wie beides aus den Werken Rafaels hervorleuchtet. Der Grösse und Schwierigkeit seiner Aufgabe sich bewusst, konnte er sich daher nie begnügen, er producirte langsam und wenig, und sah jedes Bild nur als einen Annäherungsversuch an sein Ziel an.“ *) Es liegt auf der Hand, dass bei Ingres, der in vielen Dingen Aehnlichkeit mit Poussin, dem grössten französischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts aufweist, die Reflexion überwiegend war und dass er immer höhern Werth auf Reinheit der Zeichnung, auf Vollendung der Modellirung legte, als auf jene dramatische Lebendigkeit und jene Gluth der Farben, mit denen seine romantischen Zeitgenossen ihre Haupterfolge errangen.

Ingres blieb vierzehn Jahre hindurch in Rom. Bei seiner Sinnesweise und bei dem Wege, den er mit vollem Bewusstsein eingeschlagen hatte, war die ewige Stadt ein günstigerer Boden für ihn, als das rauschende, lärmende Paris, in dem es galt, rastlos und eilig um Siege und Ehren zu kämpfen. Ingres war keineswegs ohne Ehrgeiz, und wie allen Künstlern seines Naturells und Werthes, ward ihm ein stolzes Selbstbewusstsein späterhin oft von den Gegnern zum Vorwurf gemacht. Aber die Flamme, welche in ihm loderte, musste Jahre lang verschlossen bleiben. Das Studium und noch einmal das Studium blieb die Losung des Künstlers. Im Jahre 1820 verliess er Rom, kehrte aber auch jetzt noch nicht nach Frankreich zurück. Er verweilte vier Jahre hindurch in Florenz und erst 1824 traf er wieder in seinem Vaterlande ein, just in demselben Momente, wo die rasch aufeinanderfolgenden Triumphe der Romantiker seine eigne Richtung für immer in Frage zu stellen drohten. Es schien, dass die Zeit, in welcher Ingres' Talent, die Strenge seiner Kunstanschauung und der stylvolle Ernst seiner Compositionen zur Anerkennung gelangen würde, sich weit hinausschieben werde.

Noch in Rom hatte der junge Meister ein Gemälde vollendet, welches die allgemeine Theilnahme zuerst auf ihn hinlenkte. Es war dies „Roger, die gefesselte Angelika vom Drachen befreiend“, welches sich gegenwärtig im Palast Luxemburg zu Paris befindet und als Muster

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 737.

strenger und edler Zeichnung gepriesen ward. Gleichwohl kämpfte Ingres schwer gegen die Missgunst, mit welcher man in Frankreich die David'sche Schule zu betrachten begann. In die Angriffe, welche zum guten Theil mit Recht die Gros, Guérin und Girodet zu bestehen hatten, ward er mit Unrecht mit eingeschlossen. Er bedurfte der vollen Unbeugsamkeit einer ebenso energischen als ernsten Natur, um weder an seinem Wege, noch am schliesslichen Triumphe zu verzweifeln.

Zu den ältesten Gönnern Ingres' hatte Baron Gerard gehört. Die bedeutendsten und einsichtigsten unter den Kunstfreunden Frankreichs, vor Anderen die Grafen Pastoret, Turpin de Crisé, Pourtales, Herr Marcotte d'Argenteuil, denen sich in späterer Zeit der Herzog von Orleans hinzugesellte, waren die ersten Beförderer und Freunde seines Rufes, die Käufer seiner Bilder. Die Sammlung des Grafen Pourtales wurde durch eine „Odaliske" von Ingres bereichert, in der Gallerie des Herzogs von Orleans fanden seine beiden grossen Bilder „Oedipus" und „Stratonike" eine würdige Stelle unter den Meisterwerken der neuern französischen Kunst.

Das erste monumentale Werk, welches Ingres' Ruhm begründete und mit ausserordentlicher Bewundrung begrüsst ward, war seine „Apotheose Homers", welche er im Auftrag der Regierung für das Museum Karls des Zehnten malte und im Jahre 1829 vollendete. Das Plafondgemälde fasste natürlich den Gegenstand durchaus ideal auf. Es zeigt Homer durch eine Siegesgöttin gekrönt und die Verehrung aller nachfolgenden Heroen des Geistes, von Aeschylos bis zu Shakespeare, zu Gluck und Mozart, empfangend. Mit Recht ward an diesem wirklichen Meisterwerke die herrliche Anordnung und Gruppirung, die Würde, der Adel und die Schönheit der Köpfe und Gestalten gepriesen. Daneben schwiegen freilich die Stimmen, welche Ingres der Kälte beschuldigten, nicht durchaus, aber sie verhallten der wirklichen geistigen Macht gegenüber, die aus diesem wie aus jedem andern Werke des Malers sprach.

Derselbe verfolgte von hier ab seinen Weg mit derselben Hingabe an die Kunst, derselben Unbeugsamkeit, aber mit besseren Erfolgen als seither. Inmitten eines Kunsttreibens, welches die Maler bis zur fieberhaften Hast anstachelte und ihnen den Glauben an ihre geistige Unerschöpflichkeit beinahe aufzwang, welches so viele herrliche künstlerische

Talente zu Faiseurs und Fabrikarbeitern herabwürdigte, bewahrte sich Ingres die Unantastbarkeit, die Weihe des künstlerischen Schaffens. Da in ihm der Trieb zur lebendig raschen Production nicht lebte, so war die Entsagung, mit der er jahrelang aus der Oeffentlichkeit verschwand, um sich wenigen Werken ganz und ungetheilt zu widmen, durchaus edel und bewunderungswürdig, obschon sie von seinen Freunden oft mit Unrecht schneller und gleichwohl nicht minder glücklich producirenden Talenten entgegengesetzt ward.

Im Jahre 1825 bereits hatte Ingres das national-französische Ehrenzeichen, den Orden der Ehrenlegion, empfangen. Im darauf folgenden Jahre ward er Mitglied der Pariser Akademie, späterhin auch von der florentinischen Akademie und der römischen d. S. Luca, sowie von den meisten französischen Provinzialakademieen zum Mitgliede ernannt. Die Revolution des Jahres 1830 liess ihn insofern unberührt, als unter König Ludwig Philipp dieselbe liberale und andauernde Theilnahme für die Kunst vorhanden war, als unter der Restauration. Durch die neue Regierung wurde Ingres im Jahre 1834 zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt und nahm zum zweitenmale sechs Jahre hindurch seinen Wohnsitz in der ewigen Stadt. Das Direktorium der Akademie ging damals rasch von einer herrschenden Richtung der französischen Kunst zur andern über, Ingres ward in Rom der Nachfolger Horace Vernets und begreiflicherweise hielten mit ihm durchaus andere Anschauungen und Principien ihren Einzug. 1841 kehrte er nach Paris zurück, wo er wiederum an die Spitze jener Schule trat, die sich vorzugsweise die stylistische nannte und welcher durch seine Persönlichkeit und seine Leistungen neues Leben gegeben ward.

Ingres' Productionen folgten sich stets nur in langen Zwischenräumen. Im Ganzen verharrte er durchaus auf dem Gebiete der Historie, doch existiren einzelne vorzügliche Portraits von seiner Hand. So rühmt Waagen das 1833 vollendete Portrait Bertins, des Hauptredacteurs des „Journal des Débats", dessen sehr geistreiches Gesicht ebenso geistreich aufgefasst und mit der grössten Treue im Einzelnen durchgebildet ward. Das grösste historische Werk Ingres' in den dreissiger Jahren war „das Martyrium des heiligen Symphorian", eine ausserordentlich reiche und in einzelnen Motiven ergreifende Composition, bei welcher sich indessen die Opposition, die durch die „Apotheose Homers" besiegt erschien,

wieder geltend machte. Von seinen übrigen Werken sind aus früherer Zeit „das Gelübde Ludwigs XIII.“ (in der Kirche zu Montauban), aus spätrer das vielgerühmte Bild „die Krankheit des Antiochus“ noch zu nennen. Ihnen schloss sich in den vierziger Jahren „Jesus übergiebt dem Petrus die Schlüssel“ (in Trinità del Monte zu Rom), sowie ein „Christus unter den Schriftgelehrten“ an, der von mancher Seite für das Vollendetste erklärt ward, was Ingres geschaffen habe.

Im Beginn des zweiten Kaiserreichs, also schon im hohen Alter, ward Ingres mit einer „Apotheose Napoleons“ für einen Saal des Pariser Hôtel de Ville beauftragt. 1854 war dies Werk vollendet, welches den Kaiser als antiken Heros, vom Ruhm gekrönt, vom Sieg begleitet darstellt. „Der Kaiser, aufrecht in einem von vier Pferden gezogenen Wagen stehend, in der einen Hand den Scepter, in der anderen das Schwert, eilt dem Tempel des Ruhmes entgegen. Die Figur Napoleons ist von einer hohen Schönheit, das Gesicht von imponirender Majestät, der Körper zeigt eine ewige Jugend.“ Dagegen wurde dem Werke vorgeworfen, dass durch die weibliche Gestalt, welche Frankreich in Trauer repräsentirt, und die Nemesis, die die Anarchie in den Abgrund stürzt, zwei Motive zur Darstellung gelangt sind, die zum Triumph Napoleons in keinem klaren Verhältniss stehen, und dass dem Werke somit die Einheit des Gedankens mangle. Der Styl und die Ausführung desselben fanden ungetheilte Bewundrung und Anerkennung. Vor allem ward wiederum die Schönheit, die Grösse und der edle Ausdruck aller Köpfe gerühmt und mit Recht das rastlose hohe Streben des Künstlers, der sich nie zu genügen vermochte, in der Durchführung auch dieses Werkes hervorgehoben.*)

Im Jahre 1855 ward der greise Ingres, nachdem er schon 1845 das Offizierkreuz der Ehrenlegion empfangen, zum Grossoffizier dieses Ordens ernannt. Er erhielt gleichzeitig die grosse Ehrenmedaille der Pariser Weltausstellung eben dieses Jahres, und sah sich somit gegen das Ende seiner Laufbahn mit all den äussern Ehren bedacht, auf die er beim Beginn derselben lange Zeit hatte Verzicht leisten müssen, um seinen eigenen Weg gehen, unberührt von Mode und Tagesgunst lediglich jener innersten Befriedigung des Künstlers nachstreben zu dürfen, welche in

*) *Gustave Planche*, Etudes sur les arts. Ingres et Delacroix. (Paris 1855.) S. 215.



Horace Vernet.

dem Bewusstsein der treusten Hingabe an das einmal erfasste Ideal der Kunst beruht. Wenn es auch ausser Frage ist, dass die spätre Geschichte der Kunst denen schwerlich zustimmen wird, die in Ingres den einzig berechtigten und würdigen Vertreter der Malerei im modernen Frankreich erblicken, so bleibt es nicht minder unzweifelhaft, dass er unter den Künstlern seines Vaterlandes eine edle, eigenthümliche und von dauernder Nachwirkung bleibende Wirksamkeit entfaltet hat.

Horace Vernet*)

1789—1863.

Keiner unter den glücklichen und vielbegünstigten französischen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts erfreute sich einer grösseren Popularität als Horace Vernet. Wenn derselbe in gewissem Sinne als eine Incarnation französischen Geistes, französischer Kunstweise betrachtet werden darf, so ist dies auch früh genug erkannt worden, indem er in und ausserhalb Europa der populärste, von Algier bis St. Petersburg am besten gekannte und am meisten bewunderte Maler der Gegenwart war. Nichts war an Vernet fremd oder unecht. Er war Franzose und wollte auch in seinen Bildern nichts Anderes sein. Er wäre Alles nur halb oder Nichts gewesen, wenn er etwas Anderes hätte sein wollen. Darin war auch der Grund seiner Popularität und dass seine Kunst im Herzen seiner Nation einen so vollen Wiederklang fand, zu suchen. Aber nicht nur der nationale Stoff, den er behandelt, hauptsächlich auch die gesunde, reale, allgemein verständliche Sprache, in welcher er Das erzählt, was seinem Volke das Liebste, Theuerste, Heiligste ist, haben Vernet's Bilder, gleich den Liedern Béranger's, im Palast wie in der Hütte, in den Werkstätten wie im Feldlager heimisch gemacht. Dass Vernet, mit der Tradition, Unnatur und Afterclassicität der David'schen Schule brechend, dieser realen Formensprache in der französischen Kunst hauptsächlich mit zum Siege verhalf, ist seine kunstgeschichtlich epochemachende Bedeutung. Seine künstlerischen Eigenschaften, innerhalb dieses realisti-

*) Horace Vernet. Biographische Skizze von C. Clauss.

schen Princips, die Schärfe und Treue der Naturbeobachtung, das frische, kühne Packen der Dinge im schlagenden Moment, die Gewandtheit, Sicherheit und Bravour des Vortrags, wie überhaupt der Besitz von Allem, was dem Künstler zur geistigen Auffassung der Erscheinung an sich nothwendig ist, sichern Vernet eine rein ästhetische Theilnahme und lassen ihn auch ausserhalb Frankreichs, wo das stoffliche Interesse seiner Bilder doch weniger wirksam ist, als einen grossen Maler erscheinen. Wer wollte dabei aber verkennen, dass seine erstaunliche Productivität den Künstler zu Manchem verführte, was sich nicht vertheidigen lässt und wo ihm die wichtigste Bedingung des Kunstwerks oft unter den Händen verloren ging; wer wollte läugnen, dass er besonders in Werken, die vermöge ihrer Gegenständlichkeit und bei der Art ihrer Ausführung eine kunstphilosophische Bildung bedingen, an der Grenze seines Talents stand.

Das Leben eines Künstlers ist oft der beste Commentar seiner Productionen, Werk und Meister erklären sich Eins durch das Andere. Vernet's persönlicher Charakter war ebenso originell wie seine künstlerische Wirksamkeit. Er repräsentirte im Umgange den französischen Nationalcharakter von der liebenswürdigsten Seite; ebenso war er im Aeussern in jüngern Jahren ganz der Typus eines eleganten, unternehmenden Cavaliers, schlank gebaut, zierlich, mit länglichem Gesicht, lebhaften Augen, vorspringenden Backenknochen, edlem Ausdrucke, Schnurr- und Knebelbart à la Louis XIII. Dabei auf dem Pferde ebenso heimisch, wie auf der Mensur und dem Anstande. Alex. Dumas sagt in seinen „Memoiren", dass er sich seinen Artagnan in den „drei Musquetairen" nie anders, als unter Vernet's Persönlichkeit habe denken können. Auch glich Vernet selbst im spätern Alter noch viel mehr einem jener kecken Musquetaire, als einem Maler, oder allenfalls nur einem Maler wie Velasquez, wie Van Dyck, wie der Cavalier Tempesta, mit aufwärts gewichstem Schnurrbart, das Schwert an der Hüfte, auf schnaubendem Rosse dahinsprengend. Es war dies Familienerbtheil bei ihm, ebenso wie die Kunst selbst, der Zug zum Realismus, die grosse Productivität und Leichtigkeit des Schaffens erbliche Eigenthümlichkeiten seiner Familie gewesen zu sein scheinen. Horace Vernet war bekanntlich der berühmteste Spross einer Künstlerfamilie, welche durch vier Generationen reicht und mit ihm erloschen ist.

Der Grossvater von Horace mütterlicherseits war unter dem Namen

Moreau der Jüngere als ein trefflicher Zeichner und Kupferstecher des 18. Jahrhunderts bekannt; sein Grossvater väterlicherseits, Claude Joseph Vernet, dessen Marinen noch gegenwärtig in allen französischen Museen bewundert werden, wurde als der Sohn eines Wappenmalers zu Avignon geboren. Früh, wie bei seinen Söhnen, entwickelte sich Claude Joseph's Talent; bereits im 18. Lebensjahre ging er nach Italien und kehrte erst nach 20jährigem Aufenthalte nach Frankreich zurück. Die Gunst des Königs und des Publikums, die ihm in Frankreich wurde, blieb ihm bis zu seinem Tode im hohen Alter getreu; dazu vergönnte ihm ein glückliches Geschick, dass er in seinem 1758 gebornen Sohne Charles noch den würdigen Erben seiner Kunst und seines Namens sehen und noch über des Enkels Horace kindliches Haupt jene Segenswünsche aussprechen konnte, die sich an diesem so reichlich erfüllen sollten. Er starb sechs Monate nach dessen Geburt im December 1789.

Wie im Grossvater Claude Joseph Vernet, so sehen wir auch in Charles Vernet, dem Vater von Horace, bereits die künstlerischen Eigenschaften vorherrschend, die in Letzterm, mehr begabt als die beiden Erstern, sich so glänzend entfalteten. Ebenso zeigt schon das Naturell von Grossvater und Vater die liebenswürdigen, chevaleresken, feurigen und wilden Züge, die später Horace Vernet charakterisirten. Charles Vernet (genannt Carle Vernet) wurde 1758 zu Bordeaux geboren, während sein Vater Claude Joseph an dem Bilde des Hafens dieser Stadt arbeitete. Die Schlacht-, aber hauptsächlich die Pferdemalerei wurde Charles' Specialität. Mit minderm Glück behandelte er andere Gegenstände, doch verhalf ihm eine Darstellung des „verlornen Sohnes“ im Jahre 1782 zum grossen römischen Stipendium.

Nach Frankreich zurückgekehrt, verheirathete er sich und wurde 1788 Mitglied der Akademie, wo er mit kindlichem Stolze an der Seite seines Vaters sass, wie er später an der seines Sohnes sitzen sollte. Die Revolution brach aus und zog den leicht erregbaren Künstler in ihre wildesten Strudel. Wie Kronos verschlingt jede Revolution ihre eignen Söhne; auch Charles Vernet, den Jakobiner, verschonte sie nicht und schlug ihm die schmerzhafteste Wunde seines Lebens, die ihn auf lange Zeit die Palette aus der Hand legen liess. Die treue Gefährtin seiner Jugend, seine geliebte Schwester Emilie, verheirathet an den Architekten Chalgrin, wurde 1793 eingekerkert, um als „Weib eines Aristokraten“

vor das Revolutions-Tribunal gestellt zu werden. Ein Wort David's zu Robespierre oder Danton hätte sie gerettet, und David war der Freund Vernet's. Aber David blieb stumm und sprach dieses Wort weder zu Robespierre noch zu Danton; die einzige Antwort auf das heisse Flehen Vernet's war: „Deine Schwester ist eine Aristokratin" — und Emiliens schönes Haupt fiel unter dem Beile des Henkers. Von daher datirt sich der glühende Hass Vernet's gegen David; ein Hass, der sich oft und auf das Heftigste kund gab, und auch auf Horace scheint dieser Hass nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; war er es doch, der später hauptsächlich die Herrschaft der David'schen Schule stürzen sollte. Nur in einigen wenigen seiner ersten Bilder steht Horace noch innerhalb der classischen Schule; das Studium der Natur, auf welches er von seinem Vater hingewiesen wurde, liess ihn das theatralische Pathos und den mechanischen Schulzwang dieser alten Kunstweise bald überwinden. Horace war bei jenem traurigen Ereignisse, das seine Familie so tief berührte, drei Jahr alt. Er war am 30. Juni 1789 im Louvre, in seines Vaters Amtswohnung geboren worden.

Die patriarchalisch familiäre und naive künstlerische Erziehungsform die Horace zu Theil wurde, war wohlthätig für ihn durch die Frische der persönlichen Leitung und durch die Sicherheit in den handwerksmässigen Grundlagen der Kunst, die er sich spielend aneignete. Seine Studien begannen nämlich mit seinen ersten Laufversuchen im Atelier seines Vaters, ja sogar noch früher. Als er einst gefragt wurde, wer ihn zuerst im Malen und Zeichnen unterrichtet habe, meinte er: „Ich weiss es nicht. Als ich noch auf allen Vieren herumkroch, war ich auf Bleistifte, Farben, Pinsel, auf jedes Streifchen Papier oder Leinwand erpicht, wie der Teufel auf eine Seele — ich kritzelte und pinselte darauf los, und auf einmal ergab sich, dass ich malte; genug, ich war als Maler aufgewachsen." Mit zehn Jahren verkaufte er zum ersten Male eine Zeichnung, eine Tulpe, an einen Kunsthändler und als Schüler des Collège des quatre Nations, wo er seine wissenschaftliche Ausbildung genoss, ward er schon ein renommirter Maler. Sehr jung noch half er bereits seinem Vater an der Schlacht von Marengo arbeiten, einem bekannten, in Versailles befindlichen Bilde, an dem man deutlich die von dem 17jährigen Horace gemalten Partien erkennen soll.

Die ersten Lorbeern übrigens hat Horace Vernet im „Café de Foy"

eingeerntet, wohin er öfters von seinem Vater mitgenommen wurde und wo er bereits im achten Jahre durch seine frappanten Portraits und geschickten Zeichnungen, ebenso wie durch seine Aufgewecktheit, Munterkeit und Witz, zur Freude seines Vaters dessen Freunde in Erstaunen setzte. Das „Café de Foy" war damals der Versammlungsort der hommes d'esprit de Paris und Charles Vernet, der mit dem Marquis de Bièvre in der Kunst Calembourg's zu machen wetteiferte, war der incarnirte Esprit Parisien, was ihn neben andern geselligen Tugenden zum Mittelpunkte machte, um den sich im „Café de Foy" Alles schaarte. Horace hat oft noch diesen Schauplatz seiner jugendlichen ersten Triumphe besucht; besonders zur Zeit der Restauration, wo das Café Sammelplatz der Opposition war, und mancher hübsche Zug wird heute noch von Vernet Vater und Sohn dort erzählt.

Horace Vernet war zwischen den Schlachtgemälden seines Vaters und unter dem rasselnden Waffentanze seines siegreichen Volkes aufgewachsen. Er war aufgewachsen mit dem Ruhme seiner Nation, und die Hand, welche Sieg und Ruhm an Frankreichs Fahnen knüpfte, war die Napoleon Bonaparte's gewesen. Was Wunder, wenn Vernet Soldat, wenigstens mit seinem Pinsel wurde; wenn er soldatisch dachte, soldatisch malte! Was Wunder, wenn ihm der Name Napoleon ebenso antik, ebenso heroisch wie die Namen Alexander und Cäsar klang! Was Wunder, wenn er ein treuer Anhänger des Kaisers und ein begeisterter Herold seines Ruhmes ward und fortan blieb!

Nachdem Vernet seinem Vater zu Liebe 1809 mit einem mythologischen Gegenstande im alten, sogenannten classischen Style um das grosse Stipendium sich beworben, aber wenig Beifall damit gefunden hatte, malte er ein Bild, „die Einnahme einer Redoute", welches mehr Glück machte und ganz schon seine spätere Richtung als Schlachtenmaler zeigte. Vom König Jérôme erhielt er später die Aufträge zu seinen ersten grössern Arbeiten, die verschwenderisch bezahlt wurden und ihm die Gunst des Hofes und besonders die Protection von Marie Louise eintrugen. Die Jahre 1813, 1814, 1815 kamen und mit ihnen der Sturz des Kaiserthrones; wer hätte in dieser Zeit an Malerei gedacht? Horace malte zwar frisch darauf los, aber Niemand kaufte seine Bilder. Was that endlich Vernet? Er zeichnete und stach in Kupfer; ja er machte sogar Zeichnungen für ein Modejournal, von denen er viele sorgfältig

aufbewahrt hatte und die er Freunden in spätern Jahren gern noch zeigte. Die Bourbonen hatten keine Sympathien für die napoleonisirende Tendenz des Künstlers und erst im Jahre 1818 kam der Herzog von Orleans auf den Gedanken, bei Vernet einige Bilder zu bestellen. Zuerst einige kleinere Bilder, denen schnell grössere Aufträge folgten. Eine Reihe von Gemälden entstand in dieser Zeit, in denen sich das Genie Vernets glänzend entfaltete, so „die Brücke von Arcole“, „die Barrière von Clichy“, „die Schlacht bei Somma-Sierra“, „der Tod Poniatowski's“ und die originellen, prächtigen Genrebilder, wie „der pflügende Soldat“, „der Grenadier von Waterloo“, „der Hund des Regiments“, „das Pferd des Trompeters“ u. s. w., die besonders Vernets Namen so bekannt und beliebt gemacht haben. Die dreifarbige Cocarde, die Vernet auf allen diesen Bildern angebracht hatte, so klein sie auch war, war doch immer gross genug, um der Regierung Schrecken einzujagen, und — die Ausstellungscommission von 1821 wies Vernets Bilder zurück. Horace veranstaltete eine Ausstellung für sich und bei sich; sie fand eine enthusiastische Beurtheilung im „Constitutionnel“ und hatte einen grössern Zulauf und erntete mehr Beifall, als die der tausend Maler im Museum. Dass die Kunst Vernets nicht allein der Grund davon war, wer wollte das bestreiten. Vernet war in jenem Augenblick mehr als ein berühmter Künstler und seine Bilder waren eine ebenso offene Kundgebung der Opposition auf dem Gebiete der Kunst, wie es die Dichtungen Bérangers und Casimir Delavigne's auf dem Gebiete der Literatur waren. Vernet wohnte damals in der Strasse „la Tour des Dames“. Der damals neue Stadttheil hätte füglich das Künstlerviertel genannt werden können. Hier wohnten ausser Horace Vernet auch Talma, Mlle. Mars, Mlle. Duchesnois, Arnault u. s. w. Und alle diese Celebritäten wetteiferten darin, Opposition zu machen. Vernet mit seinen dreifarbigen Cocarden, die Mars mit ihren Veilchensträuschen, Arnault mit seinen Fabeln, Talma mit seiner Sylla-Perrücke. Vernets Atelier wurde damals eine der gesuchtesten und bewundertsten Merkwürdigkeiten von Paris. Der Künstler hat es mit all dem bunten Leben und Treiben darin in einem Gemälde dargestellt. Ebenso ist das interessante Atelier durch Jazet, den bekannten Stecher Vernet'scher Bilder, auf einem in Aquatintenmanier ausgeführten Blatte verewigt worden. Herr de Loménie, der Vernets Atelier in jenen Tagen besuchte, giebt folgende Schilderung davon: Es war nicht

das „classische Atelier“ mit seinem olympischen, griechischen oder römischen Pomp; nicht das „romantische Atelier“ mit mittelalterlichem Gerümpel, sondern das „militärische Atelier“ par excellence. Die Wände waren von oben bis unten mit den militärischen Erinnerungen der Republik und des Kaiserreichs geschmückt. Da prangte der französische Soldat in allen Costümen, in allen Situationen, in der Garnison, auf dem Marsch, bei der Revue, beim Angriff, vor, während und nach der Schlacht. Infanterie, Cavalerie, Artillerie defilirte, griff an unter den Augen des Generals Bonaparte mit der dreifarbigen Schärpe und langem Haar, des ersten Consuls oder des Kaisers Napoleon, in grauem Ueberrock oder in der grünen Uniform der Gardejäger. Hie und da glänzten Trophäen, alle Arten Waffen, Gliedermänner oder Modelle in Uniformen jeder Gattung; oft genug auch standen unter diesen Modellen leibhaftige Pferde, auf deren Rücken ein falscher Murat oder verkleideter Napoleon gesetzt worden war. Mitten in diesem malerischen Durcheinander sah man militärische Künstler vor ihren Staffeleien: Generäle, Obersten und Capitains auf Halbsold, welche die Gefechte zu malen versuchten, denen sie beigewohnt hatten, und die glücklich waren, Preussen und Kosaken wenigstens auf der Leinwand zusammenzuhauen, da sie es nicht mehr auf dem Schlachtfelde konnten; junge Offiziere, die, vom müssigen Garnisonleben gelangweilt, Zerstreuung im Studium eines Genres suchten, das ihrem Geschmack so zusagend war, und endlich eine grosse Zahl kriegerischer Jünger der Malerei von Profession, begierig, sich in einer Gattung derselben auszuzeichnen, die damals beim Publikum Furore machte. Zu allem Diesen muss man sich noch die Schaar der Besucher, Liebhaber und Flaneurs hinzudenken, die zwischen den Staffeleien umherstreiften, bald einen Blick auf die Leinwand warfen, bald über eine Stellung, eine Bewegung, einen Effect discutirten. — So bevölkert glich das Atelier gleichzeitig einem „Studio und einer Caserne oder einem Waffensaal“. Während Einige sich schweigend und aufmerksam in die Vollendung eines Grenadiers der alten Garde, eines Bivouacs oder eines Gefechts versenkten, sangen Andere aus vollen Kehlen einen Chanson Béranger's; Der schlug den Sturmmarsch auf einer Trommel, Jener hinter ihm übte sich in der Führung der Waffen oder blies eine schmetternde Fanfare auf einer dahängenden Trompete. Und dort gar fielen ein Paar muntere Burschen in Hemdärmeln, die Cigarre im Munde, die Palette in der

Linken, das Floret in der Rechten, prächtig auf einander aus, zum grossen Behagen eines Kreises von Neugierigen, den Zeugen und Kritikern ihrer Stösse. Und inmitten dieses Lärms, unzerstreut durch diese Menge, unbekümmert um ihr Kommen und Gehen, ihr Geschrei, ihre Gesänge, ihr Trompetenschmettern und ihr Rappiergeklirr, sass Horace Vernet und malte alle jene bewundernswürdigen Schöpfungen aus der Zeit von 1820 bis 1826.

Das Genie und die Geschichte stehen in ewiger Wechselwirkung zu einander. Die Constellation am politischen Himmel wirkte ebenso günstig auf die Erfolge Vernets, als die damalige Kunstlage Frankreichs. Die beiden grossen Stylprincipien der Kunst, welche sich seit Jahrhunderten gegenseitig ablösen und entthronen, befanden sich zu jener Zeit in einer Krisis. Der Erste, der offen die Fahne der Reaction des Lebens gegen die Abstraction, der Natur und ihrer Wahrheit gegen die Convention, der Wirklichkeit und Realität gegen den idealen Formalismus aufpflanzte, war Géricault. Sein „Schiffbruch der Medusa" war gleichsam die Vorbedeutung des Schiffbruches, den die Schule Davids in der neuen Zeitströmung erleiden sollte. Den glänzendsten, entscheidendsten Sieg aber errang die neue, realistische oder romantische Schule im Salon von 1831, und zwar hier hauptsächlich durch die Bilder von Delacroix, Robert, Delaroche und Vernet. Er besonders hat die Berechtigung der künstlerischen Darstellung unsrer als unmalerisch verschrienen Zeit, und zwar die Berechtigung der Darstellung in einer realistischen Kunstweise glänzend dargethan.

Von den Bildern, welche in dem von uns geschilderten Atelier in der Strasse „la Tour des Dames" bis zum Jahre 1828, wo Vernet nach Rom ging, entstanden, sind besonders die Schlachten von Montmirail, von Genappe, Valmy und Hanau zu nennen, in welchen bereits die naturwahre Auffassung des Künstlers im directesten Gegensatze zu dem phrasenhaften Bülletin-Style der frühern französischen Schlachtenmaler steht. Gegen diese, wie auch gegen die ersten Schlachtstücke Vernets geben die genannten Bilder nicht mehr eine einzelne heroische Episode, sondern grosse Ueberblicke über den Gesammtgang des ganzen Gefechts und die Action grosser Truppenkörper in weiter Landschaft. Bewundernswürdig dabei ist, wie Vernet mit lebensvollen und an charakteristischen Zügen reichen Gruppen den Vorgrund dieser Bilder interessant zu

machen verstanden hat. Sind die Bilder vielleicht noch etwas befangen und schwer in der Farbe, wenigstens im Vergleich zu seinen zehn Jahre später gemalten, so zeigen sie doch bereits im hohen Grade schon die, so zu sagen, wissenschaftliche Detailkenntniss, die strategische Fachkenntniss der spätern Schlachtgemälde. Ferner entstand in jener Zeit das Bild des „Camille Desmoulin, wie er im Palais-Royal die grüne Cocarde aufsteckt und von einem Tische herab das Volk haranguirt"; ebenso das Bild der auf einer Treppe des Palais-Royal vollzogenen „Verhaftung der Prinzen von Condé und Conty und des Herzogs von Longueville"; ein Bild, das in Hinsicht der originellen, kühnen Darstellung und der Farbengebung viel Beifall fand. „Nur wer eine sehr hohe Stufe in der Kunst erstiegen, hat solche Treppenideen," meinte Heinrich Heine vor dem Bilde. Leider ist dasselbe während der Februarrevolution der Zerstörungswuth und dem Hasse gegen Louis Philipp zum Opfer gefallen. Zu den besten Vernet'schen Arbeiten aus jener Zeit gehört „Editha, die ihren königlichen Bräutigam auf dem Schlachtfelde zu Hastings sucht und ihn todt und wundenentstellt unter den Leichenhaufen der Erschlagenen findet"; ein grausiger Gegenstand, der ganz innerhalb der ausschweifenden Romantik jener Tage steht, ein Bild, in dem Vieles, besonders in dem gesteigerten Affect, bis zur äussersten Grenze geht, welches aber dennoch eine Grossheit der Auffassung, einen Ernst der Empfindung, überhaupt eine Bildnerkraft offenbart, wie man sie nur bei den grössten Meistern früherer Zeiten findet. In der Behandlung, in der Farbe sowohl wie in der dramatischen Bewegtheit, erinnert das Bild vielfach an Rubens und zeigt, ohne dass der Künstler in seiner subjectiven Anschauung sich etwas vergiebt, das ernsteste Studium dieses Meisters. Dennoch machte die Arbeit damals kein sonderliches Glück, und Vernet ging nicht weiter in dieser Richtung.

Während diese und noch viele andere Bilder entstanden, änderte sich Vernets Stellung zur damaligen Regierung. Hatte er sich auch geweigert, in seinen Schlachtbildern die nationale Tricolore zu übermalen und durch die Lilien des Hauses Bourbon zu ersetzen, war er auch der Protégé des Herzogs von Orleans, des ostentiösen Beschützers jeder Opposition gegen seine königlichen Vettern der ältern Bourbonischen Linie, so konnte man doch den von der Volksgunst getragenen Künstler nicht länger ignoriren und ihm die Thüren der Ausstellung verschliessen. Vernet

erhielt verschiedene Aufträge durch das Ministerium, wie später von Karl X. selbst, dessen Reiterporträt er unter Andern malte. Man sah ein, wie man sich in den frühern Massregeln gegen den Künstler vergriffen hatte, und suchte es wieder gut zu machen, indem man ihn auf alle mögliche Weise ehrte. Im Jahre 1827 ernannte man Vernet zum Mitgliede des Instituts und zum Offizier der Ehrenlegion. Im folgenden Jahre wurde er an Guérins Stelle zum Director der französischen Akademie in Rom ernannt, und mit dieser Ernennung beginnt ein neuer Abschnitt seines Künstlerlebens.

Ein Motiv zu Vernets Ernennung zum Director der römischen Akademie war vielleicht, dass man bei dieser Gelegenheit den durch seine Sympathien für die dreifarbige Cocarde immerhin unbequemen Künstler mit guter Manier aus Paris entfernen konnte. Sei dem wie ihm wolle, die Verbannung sah wenigstens einer ehrenvollen Auszeichnung zum Verwechseln ähnlich, und Vernet eilte freudig dem gelobten Lande der Künste zu. Die der Vernet'schen Kunstrichtung feindliche Kritik hielt zwar den Augenblick für günstig, auch einmal ihre Stimme zu erheben, und fand, gegen die Wahl protestirend, es doch zu bedenklich, den Vernet'schen Naturalismus den Madonnen Rafaels entgegenzustellen. Aber diese protestirenden Stimmen verhallten in der Freude, womit das grosse Publikum die seinen Liebling ehrende Wahl begrüsste. Eher als seine Feinde hätten jedoch Vernets Freunde Ursache zur Besorgniss haben können. Wie auf alle nach Italien kommenden Künster wirkte der erste Eindruck der Meisterwerke aus der Blüthezeit der Kunst verwirrend auch auf Vernet ein. Ueberwältigt von der Schönheit dieser Werke erschien ihm der Weg, den er bisher gewandelt, als ein Irrweg; er sah sich nach anderen Gegenständen, nach andern Behandlungsweisen um; aber seine Eigenthümlichkeit brach immer wieder durch, und er blieb Vernet, und die Zweifel und schwankenden Versuche wirkten nicht, wie es so häufig der Fall ist, nachtheilig auf seinen productiven Kunstinstinct. Der rastlos schaffende Künstler übte den anregendsten Einfluss aus, wenigstens auf den Fleiss seiner Schüler. Die Production derselben steigerte sich dermassen, dass die Akademie in Paris davor erschrak und sich zum ersten Male darüber beklagte, dass die römische Schule zu viel producire. Vernet, dessen Fleiss der von zehn seiner Schüler war, malte „Judith und Holofernes", ein mit Phantasie und

kühner Meisterschaft, aber ganz im Sinne der modernen französischen Romantiker aufgefasstes und durchgeführtes Bild, das in Paris ebenso übermässigen Tadel als massloses Lob fand. Ferner das durch verschiedene Nachbildungen bekannt gewordene Gemälde: „Rafael und Michel Angelo im Hofe des Vaticans“ und den feierlichen „Aufzug des Papstes Pius VIII.“, eine Porträtdarstellung, welche an die Behandlung ähnlicher Vorwürfe des Paolo Veronese erinnert, nur dass Vernet die jenem Meister eigne Feinheit des Tones vermissen lässt. Besonders aber fühlte sich Vernets Phantasie durch die Natur und das Volksleben Italiens angeregt, und eine Reihe von Genrebildern entstand, die von einem streng kritischen Standpunkte aus alle übrigen in Italien geschaffenen Werke des Künstlers weit überragen. Hierher gehörten auch die prächtigen charaktervollen Bildnisse der Francesca von Ariccia und der Vittoria von Albano, ein Modell von so unsagbarer Schönheit, dass kein Pinsel und kein Meisel dieselbe rein erfassen konnte, und auch die höchste künstlerische Kraft vor dem vollendeten Naturwerke sich beugte. Selbst ein Thorwaldsen, der ihr Bildniss vielfach modellirt, erklärte, die Natur nicht erreicht zu haben. Thorwaldsen und Vernet waren, trotz der Verschiedenheit des Alters, trotz der entgegengesetzten Richtungen, die Beide in ihrer Kunst verfolgten, die innigsten Freunde, und Ersterer spricht in seinen Briefen mit der grössten Achtung und Hingebung von dem Künstler und Menschen in Vernet. Thorwaldsen hatte die Büste Vernets ausgeführt; als Vernet im Jahre 1835 von Rom abberufen wurde, malte er vor seiner Abreise noch Thorwaldsens Portrait. Büste und Portrait befinden sich jetzt im Museum zu Kopenhagen. Thorwaldsens Biographien theilen, das Freundschaftsverhältniss beider Künstler besprechend, einen schönen Zug von Vernet mit, der, wenn man das gehässige Cliquenwesen und die kleinliche Eifersucht in künstlerischen Kreisen kennt, Vernets Charakter alle Ehre macht. Ehe nämlich Vernet Rom verliess, veranstalteten ihm die Künstler aller Nationen im Palazzo-Ruspoli ein Abschiedsfest; nur ein sehr kleiner, nicht zählender Theil blieb fern, da der Künstler nur Differenzen in künstlerischen Ansichten hervorgerufen, aber durch sein liebenswürdiges und zuvorkommendes Wesen Jeden versöhnt hatte. Thorwaldsen war nicht allein zugegen, sondern ihm war auch der Ehrenplatz an der rechten Seite Vernets angewiesen. Nachdem ein Toast auf Vernet ausgebracht war und Thorwald-

sen demselben den Lorbeerkranz darreichen wollte, der bis dahin Vernets Büste gekrönt, erlaubte Vernet nicht, denselben auf sein Haupt zu setzen, sondern er nahm den Kranz und mit den Worten: „La voilà à son place“ wand er denselben um Thorwaldsens Schläfe, indem er sich an seinen Hals warf und ihn küsste. Unbeschreiblich war der bei diesem Anblick entstehende Enthusiasmus und der alte Palazzo-Ruspoli erzitterte unter den Bravos der Gesellschaft.

Vernet trat sein römisches Directorat an seinen Nachfolger Ingres ab und kehrte nach Frankreich zurück, wo mittlerweile sein alter Gönner, Louis Philipp, den Thron bestiegen hatte. Der Gedanke des friedliebendsten aller Könige, aus Versailles ein Denkmal des französischen Kriegsruhms zu machen, öffnete dem Künstler eine weite glänzende Bahn. Zunächst sollte Vernet die neuesten Waffenthaten der französischen Armee in Algier malerisch verherrlichen, und der erste Auftrag, der ihm für die Nationalgalerie zu Versailles ward, war, die Einnahme von Bona zu malen. Der Künstler begab sich, um die Studien für das Bild an Ort und Stelle zu machen, nach Afrika, und um Land und Leute gründlich kennen zu lernen, unternahm er gefahrvolle und an Strapazen reiche Reisen in das Innere. Diese afrikanische Studienreise war für die fernere Entwickelung Vernets von der grössten Bedeutung, indem ihm durch die pittoreske, charaktervolle nordafrikanische Natur- und Menschenwelt die reichsten und interessantesten Eindrücke zugeführt wurden, welche den Meister zu einer Menge schöner Lebens- und Sittenbilder begeisterten. Von den trefflichen Jagdstücken, zu denen ihm diese wie spätere Reisen die Motive gaben, nennen wir nur die durch den Stich bekannt gewordene „Eberjagd in der Sahara“, welche den Glanzpunkt des Salons von 1836 bildete; von Genrebildern den „Märchenerzähler“, „die Karawane“, „die Wüstenpost“, „das Gebet in der Wüste“ u. s. w. Auf dieser ersten Studienreise empfing der Künstler auch die ersten Anregungen zu seiner spätern, so vielfach angefochtenen Behandlung biblischer Gegenstände, zu der Einkleidung biblischer Typen in arabische Formen. Beobachtungen und Untersuchungen zeigten ihm nämlich die grösste Uebereinstimmung der alttestamentarisch-jüdischen Erscheinungsformen mit dem heutigen Beduinisch-Arabischen; eine Ansicht, die der Künstler mit Consequenz in verschiedenen Bildern durchgeführt und für deren Begründung er öfters das Wort im Institut

und selbst die Feder ergriffen hat. Den ersten Anlass dazu erzählt er in seiner anmuthigen Weise wie folgt: „Eines Tages, auf einer Expedition gegen gewisse Tribus der Umgegend von Bona, las ich, in meinem Zelte liegend, die Erzählung von der Rebekka am Brunnen, die ihren Krug auf der linken Schulter trägt und ihn auf den rechten Arm gleiten lässt, um Elieser daraus trinken zu lassen. Diese Bewegung schien mir ziemlich schwer begreiflich; ich erhob die Augen und was sah ich?.. Ein junges Weib, das einem Soldaten zu trinken gab, und es aufs Genaueste in der Weise that, von der ich mir eben Rechenschaft zu geben suchte. Seit jener Stunde fühlte ich mich beherrscht von dem Verlangen, soweit als irgend möglich die Vergleichungen zu treiben, welche sich zwischen der heiligen Schrift und den noch heute lebendigen Gebräuchen jener Völker aufstellen lassen, die, alle Neuerungen meidend, immer unter dem Einfluss ihrer Ueberlieferungen gelebt haben.“ Bemerken wollen wir hierzu, dass Vernets Lieblingslectüre die Bibel war, welche er auf allen seinen Reisen bei sich führte. Angeregt von der hier erwähnten Scene entstand „Rebekka am Brunnen“, und in ähnlich genrehafter Weise, alle bisherigen Stylregeln und Traditionen der biblischen Historienweise bei Seite setzend, folgten verschiedene andere Bilder, denen jedoch die Frische und Anmuth, der schlichte Adel jenes ersten Bildes abgeht und bei denen sich herausstellt, dass diese Auffassungsweise biblischer Gestalten nicht genügen kann.

Vernets eigentliches Darstellungsgebiet war die Schlachtenmalerei, der er sich, aus Italien zurückgekehrt, mit ganzer Seele wieder widmete. Es entstanden in der Folge alle jene riesigen Bildercyklen, welche in Versailles die Triumphe der französischen Armee verherrlichen. Fast immer unterwegs, bald am Lagerfeuer der Beduinen ruhend oder auf flüchtigem Schlitten über die Schneesteppen Russlands eilend, bald am Nil oder bei den Bergvölkern des Kaukasus weilend, fand er doch immer noch Zeit zu einer Reihe so zahl- und umfangreicher Werke, wie sie vor ihm kaum ein zweiter Maler aufzuweisen hat. Oft sind diese Bilder nur flüchtig hingeschrieben und ohne Beachtung jeder Compositionsgesetze; oft sind es nur riesige Schlachtpanoramen, dennoch sind sie immer von einem eigenthümlich erfrischenden Eindruck und wissen den Beschauer mitten in die Scene hineinzuziehen und ihn durch ihre Lebendigkeit und Wahrheit zu erfreuen. Wer Versailles an einem

Sonntage besucht hat, wo die Landleute der Umgegend, der Pariser Ouvrier und Soldatentrupps die Bildersäle durchziehen, wird Zeuge gewesen sein von dem Jubel alter Soldaten, wenn sie in Vernets Bildern ihre Feldherren und Führer, alle ihre Kameraden wiedererkennen und vor Freude über die Wahrheit in der Schilderung ihrer Kämpfe und Siege sich nicht fassen können. Der erstaunlichen Productionskraft Vernets kam ein merkwürdiges Formengedächtniss zu Hilfe. So betrachtete er nur einige Minuten die Modelle, die er benutzte und immer in grosser Auswahl zur Hand hatte, schickte sie dann fort und wusste sie aus dem Gedächtnisse mit der portraitähnlichsten Naturwahrheit und grössten Genauigkeit in allen Theilen des Costüms und der Physiognomien darzustellen. In den fünfziger Jahren soll Vernet das getreue Bild einer Gegend gemalt haben, die er im Jahre 1816 auf einer Reise flüchtig berührt und nie wiedergesehen hatte. Ebenso erzählt General Rabusson, dass er 1841 gegen Vernet vor einem seiner Bilder, einer Revue Napoleons, behauptet habe, das Sattelzeug der Gardejäger (der Truppe, bei welcher der alte Offizier selbst gestanden) sei nicht richtig wiedergegeben. Vernet behauptete, er habe es damals so gesehen. Rabusson schlug die officiellen Zeichnungen nach und fand, dass des Malers Gedächtniss ihn nach fast dreissig Jahren noch besser berichtet habe, als ihn sein eignes militärisches Wissen, und „er 35 Jahre seines Lebens unter Zelten und in Casernen habe zubringen müssen, um dann noch bei einem Pinselhalter in die Schule zu gehen in Sachen des Sattelzeugs seines eignen Regiments." Aber nicht nur der Anzug in Vernet'schen Schlachen ist ordonnanzmässig, Griffe und Evolutionen gut einexercirt, sondern die gleiche objective Wahrheit gilt auch von den landschaftlichen und architektonischen Hintergründen und von den allgemeinen Ausdrucksmitteln, von der Zeichnung und vom Colorit. An eine Untermalung ist bei den meisten seiner Bilder nicht zu denken und eine kleine Farbenskizze war die ganze Vorarbeit seiner grössten Gemälde, die er allerdings in seinem Innern bis ins Detail fertig ausgebildet hatte. An Hilfsmitteln aller Art zu seinen Arbeiten fehlte es ihm unter Louis Philipp nicht. Wollte er eine Jagd malen, so wurden ihm die nöthigen Thiere, Löwen und Tiger, aus dem Jardin des plantes zugeführt; wollte er eine Attake zu einem Schlachtgemälde studiren, so wurden Schwadronen commandirt. Dazu hatte ihm der König das aus

der Revolution bekannte grosse Ballhaus in Versailles zum Atelier gegeben, das sich Vernet mit allem Raffinement und phantastischem Geschmack eines Künstlers zu einer prächtigen Wohnung umschuf, in deren Räumen er häufig die Elite der Pariser Gesellschaft bei sich sah. Wie es ihm nicht an Ehren und Auszeichnungen seiten gekrönter Häupter fehlte, wie fast die meisten europäischen Orden seine Brust schmückten, so liessen auch die goldnen Früchte seiner Kunst nicht lange auf sich warten. Um einen Massstab zu geben, wie Vernet bezahlt wurde, erwähnen wir nur, dass er für die ersten vier Schlachtstücke, welche er für den Kaiser von Russland malte, 200000 Franks erhielt; dieselbe Summe soll ihm später für ein Bild, für die Einnahme von Warschau, geworden sein. Für die drei Bilder, welche die Einnahme von Constantine behandeln, wurden ihm 50000 Franks ausgezahlt und mit eben solchen Preisen wurden seine Zeichnungen bezahlt. Unter Anderm ging 1843 in einer Pariser Auction eine kleine Aquarelle, einen Trupp ruhender Kürassiere darstellend, mit 4000 Franks weg, und für seine Zeichnungen zu Laurents „Geschichte Napoleons" erhielt er vom Verleger 40000 Franks. Nach der Vollendung der ersten Gemälde aus dem Feldzuge in Algier führte der Künstler für Versailles die Schlachten von Jena, Friedland und Wagram aus. Im Jahre 1836 ging er nach Russland, um dort Localstudien wegen der bei ihm vom Kaiser Nikolaus bestellten Gemälde aus dem russisch-türkischen Kriege zu machen. Fast unmittelbar nach seiner Rückkehr riefen ihn neue kolossale Aufträge Louis Philipps wieder nach Afrika, wo es galt, in drei grossen Gemälden die Erstürmung von Konstantine darzustellen. Im October 1839 reiste Vernet sodann nach Syrien, da Mehemed-Ali die Schlacht von Nezib (Nisib) in einem 150 Fuss langen und 41 Fuss hohen Gemälde dargestellt haben wollte; ein Auftrag, der jedoch 1841 aus politischen Gründen zurückgenommen wurde. Aus Aegypten zurückgekehrt, lieferte der Künstler für Versailles eine Menge Darstellungen neuester französischer Waffenthaten in allen Formen und Grössen. Obgleich Louis Philipp den Künstler auf alle mögliche Weise ehrte und ihm, wie man erzählt, sogar die Pairie anbot, eine Ehre, die Vernet aber abgelehnt haben soll, so scheint doch das Verhältniss zwischen König und Künstler Anfangs der vierziger Jahre etwas sich getrübt zu haben, und das zwar, einer Sage nach, dadurch, dass sich Letzterer weigerte, mit Verletzung der

historischen Wahrheit Ludwig XIV. im Sturmangriffe auf Valenciennes zu malen. Infolge dessen hauptsächlich soll Vernet abermals nach Russland gegangen sein. Seine Aufnahme in St. Petersbourg war eine überaus glänzende; er wohnte in der Residenz und die ganze kaiserliche Familie überhäufte ihn mit fabelhaft honorirten Aufträgen, mit kostbaren Geschenken und den ehrendsten Auszeichnungen. Bei allen Paraden, Manövern und Reisen musste er den Czaren begleiten, welcher den soldatischen Charakter, den unermüdlichen Reiter und Jäger in Vernet nicht minder schätzte, als sein künstlerisches Genie. Ja, Kaiser Nikolaus unternahm sogar in seiner wahrhaft freundschaftlichen Gesinnung zu dem Künstler, diesem den Kaukasus zu zeigen, eine Reise dorthin, und es ist für Beide charakteristisch, dass, während das ganze, aus 500 Personen bestehende kaiserliche Gefolge von den Strapazen der Reise krank wurde, Beide allein dieselben gesund überstanden. Nach dem Tode des Herzogs von Orleans kehrte Vernet jedoch wieder nach Frankreich zurück, söhnte sich mit dem Könige aus und malte in kaum einem Jahre das berühmte, 66 Fuss lange Smalah-Bild. Louis Philipp war von dem Bilde so befriedigt, dass er sofort drei andere grosse Bilder bestellte. In Bugeauds, des neucreirten Herzogs von Isly Gesellschaft reiste Vernet abermals nach Afrika und besuchte das Schlachtfeld von Isly, ferner Tanger und Mogador, und schon nach einem Jahre ging die Schlacht von Isly, das Seitenstück zur Smalah, aus seinem Atelier hervor. Rüstig legte er Hand an die beiden andern, als ihn im Jahre 1845 plötzlich ein harter Schlag traf, der alle seine Energie lähmte. Seine einzige Tochter Louise, an Paul Delaroche verheirathet, (der ihr schönes Antlitz in seiner heiligen Cäcilie verewigt hat), starb in der Blüthe ihrer Jahre. Es war das erste Mal, dass der Ernst des Schicksals an das an Ruhm und Ehre, an Genuss und Freude reiche Künstlerleben pochte; der Jugendmuth wie die freudig schaffende Manneskraft waren verbraust, der Winter plötzlich hereingebrochen. Der Moment kam, wo das Verständniss des Salomonischen „Es ist Alles eitel“ uns aufgeht und das Auge, wenn es vor oder rückwärts blicken will, auf Gräber fällt. Nur langsam fand sich die Lust zur Arbeit bei Vernet wieder ein. Zuerst waren es die Deckenbilder im Saal der Deputirtenkammer im Louvre, die er vollendete; aber es war, als wäre das Alter plötzlich über Vernet gekommen, die Arbeiten lassen den Beschauer kalt, wobei allerdings zu bemerken ist, dass die Aufgabe

ausserhalb der Richtung und des Talents des Künstlers liegt. Das letzte Werk für Louis Philipp, seinen treuen Gönner, war das Reiterportrait desselben inmitten seiner Söhne. Die Februarrevolution kam und Vernet fühlte keine Sympathie für sie. Im Salon von 1848 sah man von Vernet nur das Bild des „barmherzigen Samariters". Verstimmt verkaufte er seine Besitzung in Versailles, seine Kunst- und Waffensammlungen, seine Pferde, seine ganze prächtige Einrichtung, und bezog in Paris seine Amtswohnung im Institut, wo die Stille und der schlichte und ernste Charakter seines Ateliers zu seinen frühern geschmackvollen, reichen und phantastischen Ateliereinrichtungen mit ihrem bunten Leben einen seltsam wehmüthigen Contrast bildete. Erst dem damaligen Prinz-Präsidenten, dem jetzigen Kaiser scheint es gelungen, den Künstler in etwas mit den neuen Zuständen wieder auszusöhnen; er malte im Auftrage desselben für Versailles „die Erstürmung Roms durch die Franzosen 1849". Daneben beschäftigten den Künstler in den letzten Jahren die oben erwähnten russischen Aufträge und eine Menge kleiner Gemälde, die aber allen früheren Arbeiten nachstehen.

Die letzte Krankheit des Künstlers war lang und schmerzhaft. Vernet sah dem Tode, dem er in seinem Leben so oft unerschrocken ins Auge geblickt hatte, den er in seinen mannichfaltigsten Formen auf Schlachtfeldern studirt und in so vielen Bildern behandelt hat, mit männlicher und religiöser Ruhe und Fassung entgegen. Er starb am 17. Januar 1863, und ohne Prunk, auf seinen ausdrücklichen Wunsch, nur von den nächsten Freunden begleitet, bezog er am 19. Januar das ewige Winterquartier auf Père-Lachaise.

Eugène Delacroix.

Schon seit dem Jahre 1810 war die Schule Davids und seiner Genossen durch das eminente und lebensfrische Talent Horace Vernets bekämpft und in ihrer Alleingültigkeit bedroht worden. Gleichwohl galt er im ersten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit allen den Brutus- und Cäsardarstellern der Akademie als durchaus ungefährlich. Er war Schlachten-, er war Genremaler und die Guérin und Girodet mochten glauben, ihn mit diesen Be-

zeichnungen auf eine tiefere Stufe verwiesen zu haben. Aber seitdem im „Salon" des Jahres 1819 Gericaults „Schiffbruch der Medusa" erschienen war, vermochte man der Erkenntniss, dass sich in der That eine neue oppositionelle Schule auf dem eignen Gebiete zu bilden beginne, sich nicht länger zu verschliessen. Im Jahre 1822 wurde zum ersten Male der Name eines jungen Historienmalers genannt, dessen Bild „Dante und Virgil über den See der Höllenstadt fahrend" offenbar der neuen Richtung angehörte. Eugène Delacroix ward als ein Freund Gericaults, als ein Genosse desselben auf dem neueingeschlagnen künstlerischen Wege bekannt. Glücklicher wie Gericault, der in der Blüthe der Jahre schied, war seinem Freund Delacroix ein langes, schaffens- und erfolgreiches Künstlerleben bestimmt. In ihm traten zu gleicher Zeit alle glänzenden Vorzüge, aber auch alle Mängel und Irrungen der „romantischen" Kunst an den Tag. Während seine Genossen Paul Delaroche und Ary Scheffer, die mit ihm von gleicher Stelle ausgingen, zur höheren Klarheit und Reinheit gelangten, blieb Delacroix immer und überall der hochbegabte, zum Höchsten und Ausserordentlichsten befähigte, und dennoch stets an der Grenze des Schönen und Unschönen, am Scheidewege des Erhabnen und Bizarren stehende Künstler. Von jenem ersten seltsam phantastischen Bilde, bis zu seinen neuesten Leistungen, war bei ihm stets die Kühnheit und Energie der Phantasie, die Kraft zur dramatischen Auffassung jedes gewählten Vorwurfs, die Wirkung seines kecken und glänzenden Colorits zu bewundern, aber die Incorrectheit seiner Zeichnung, die skizzenhafte Flüchtigkeit selbst in grossen Werken und die oft raffinirte Neigung zum Schauerlichen und Entsetzlichen zu bedauern.

Eugène Delacroix ward im Jahre 1800 zu Charenton Saint Maurice geboren. Bei früh erwachtem Talent für die Kunst ward er in Guérins Atelier der Genosse Gericaults, welcher eben damals selbst eine Art von Schule zu bilden begann. Gericault hatte der Sache, wenn auch nicht dem Namen nach, mit der David'schen Richtung und Afterclassicität, besonders mit der süsslichen Gespreitzheit Guérins bereits völlig gebrochen. Der junge Delacroix fasste mit allem Feuer der Jugend und einer angebornen Kühnheit die Ziele seines eigentlichen Lehrers ins Auge und noch vor dem frühen Tode desselben ward Delacroix's glänzende Zukunft beinahe unzweifelhaft.

Im Salon von 1822 stellte, wie schon gesagt, der Maler sein erstes grössres

Werk, „Dante und Virgil über den See der Höllenstadt fahrend", aus. Die kühne, phantastische Composition erregte grosse Aufmerksamkeit. Aber erst zwei Jahre später, im Salon von 1824, durfte sich Delacroix eines wirklichen und glänzenden Sieges über die Akademiker rühmen. Er brachte jenes Bild einer „Mordscene auf Chios" zur Anschauung, das seinen Ruhm in einem Moment begründete. Es war die Zeit, in welcher der griechische Aufstand die Sympathieen ganz Europas wachrief, in der die einzelnen Ereignisse desselben mit leidenschaftlicher Spannung verfolgt wurden. Die furchtbare Katastrophe der blühenden Insel Chios, hatte vor kurzem die Herzen bewegt und erschüttert. Und eben jetzt trat ein dramatisch lebendiges, gluthvolles Bild jener Scenen, welche der Phantasie Aller vorgeschwebt hatten, in die Oeffentlichkeit — kein Wunder, wenn die Tausende der Ausstellungsbesucher sich um dies Werk drängten und sich von diesem vor allen andern ergreifen liessen.

Delacroix war der gefeierte Maler des Tages. Die mächtige Lebendigkeit seiner Phantasie, die Energie seiner Darstellung, die Gluth seiner Farben, sicherten dem Künstler einen Anspruch auf gerechte Bewundrung, auch wo der geläuterte Geschmack Protest gegen die Wahl des Stoffes und die Neigung zum Gewaltsamen, Grellen, Unschönen, die sich in der „Mordscene auf Chios" kundgab, erheben musste.

Delacroix schritt auf der einen Seite durch seinen ausserordentlichen Erfolg aufgemuntert, auf der andern durch die gehässigen Feindseligkeiten der Akademiker gereizt und angestachelt, auf der betretnen Bahn fort. Die letzten Jahre der Restauration waren diejenigen, in denen das romantische Fieber am stärksten wüthete, und wenn irgend ein Künstler, so war Delacroix zunächst bis zur Unheilbarkeit von demselben ergriffen. Seinem 1827 vollendeten Bilde „der Tod Marino Falieri's", zu dem er die Anregung aus Byrons Tragödie erhalten hatte, folgte 1828 das grosse Bild „Sardanapal auf dem Scheiterhaufen". In demselben war zu gleicher Zeit das Aeusserste erreicht, was eine glänzende Phantasie und Darstellungskraft im Streben nach Effect und Wirkung vermag, und das Widrigste, was der ebenso zügellose als raffinirte Rausch, der die romantische Schule einen Augenblick ergriffen hatte, je hervorbrachte. Der asiatische Despot liegt mit seinen Beischläferinnen, Lieblingsdienern und Lieblingsthieren, die er erwürgen lässt, auf dem schon brennenden Scheiterhaufen, der ihn mit den Kostbarsten, was er sein nannte, verzehren

soll. Ueppiger Luxus, Wollust und Todesgrauen drängen sich in einem Momente zusammen, und der Maler hat mit sichtlicher Vorliebe diese widerstrebenden Elemente durch seine Farben zu einem schauerlichen, unschönen und doch ergreifenden Ganzen verschmolzen.

Delacroixs „Sardanapal" hatte nicht minder als die „Mordscene auf Chios" das äusserste Interresse erregt. Selbst mit dem Abscheu, den das Bild wachrief, mischte sich die Bewundrung für das eminente Talent des Künstlers und derselbe begann als das Haupt der neuen Schule zu gelten. In den nächsten Jahren vollendete er rasch nacheinander die grossen Bilder „König Johann in der Schlacht bei Poitiers", „der Tod Karls des Kühnen bei Nancy", „der Gefangene von Chillon" (letzteres wiederum nach einer Dichtung Byrons) und die 1834 ausgestellten „allgierischen Frauen". Um die Mitte der dreissiger Jahre war der Sieg der Romantiker so wenig mehr zweifelhaft, dass die meisten grössern Arbeiten, welche von Seiten des Staates zu vergeben waren, bereits in die Hände der neuen Meister gelangten. Auch Delacroix, (welcher übrigens bereits ein Jahr nach der Thronbesteigung Ludwig Philipps das Ritterkreuz der Ehrenlegion empfangen hatte,) erhielt nach seinem 1836 vollendeten Bilde „der heilige Ludwig in der Schlacht auf der Brücke von Taillebourg" einen Auftrag, den Thronsaal der Deputirtenkammer mit allegorischen Darstellungen zu schmücken. Das obengenannte Gemälde Delacroixs litt wie alle seine Werke an den verschiedensten Mängeln der Zeichnung, ergriff aber wiederum durch die schlagende dramatische Lebendigkeit, durch die Pracht und Wirkung der Farben, während sich nicht verkennen liess, dass der Stoff gegenüber einem „Sardanapal" immerhin die Fortschritte des Künstlers bekunde.

Die Arbeiten für die Deputirtenkammer nahmen Delacroix einige Jahre in Anspruch. Mit richtiger Erkenntniss der Eigenthümlichkeiten seines Talents verzichtete er darauf, dieselben al fresco auszuführen, und stellte an der Decke des Saales die Gerechtigkeit, die Industrie, den Ackerbau und den Krieg, versinnbildlicht durch weibliche Gestalten, an den Pfeilern aber durch ebensolche, die Meere und Hauptströme Frankreichs, in Oelfarben dar. Es war Allen ersichtlich, dass Delacroix bei dieser fraglos monumentalen Aufgabe dahin gestrebt hatte, die Vorwürfe der Akademiker nicht zu verdienen und sich als maassvollen Künstler zu bewähren. Wenn es dennoch nicht ohne Uebertreibungen und bizarre Auswüchse

abging, so bewies dies nur, dass Delacroix selbst mit dem festesten Entschluss seine Natur nicht ganz verläugnen konnte.

Einige Jahre hindurch hatten, während der Ausführung und Vollendung dieser Arbeiten, die Pariser Kunstausstellungen nur kleinere oder doch minder bedeutende Werke des Malers gebracht. 1841 sah man von ihm, neben einem Genrebilde „jüdische Hochzeit in Marocco", zwei grosse Gemälde, das eine einen „Schiffbruch" das andre „die Erobrung Constantinopels durch die Kreuzfahrer 1204" darstellend. Delacroixs „Schiffbruch" war ein gewaltig gemaltes, erschütterndes, im Ausdruck der Todesschrecken und aller letzten Empfindungen unübertreffliches Bild von der höchsten Wirkung, neben dem selbst die farbenprächtige, gestalten- und contrastreiche Bestürmung von Byzanz verblasste. Der „Schiffbruch" zeigte klar, dass Delacroixs Kraft und Energie in den sechszehn Jahren, die seit der Ausstellung des „Blutbads von Chios" verstrichen waren, keine Abnahme erlitten hatte, dass seinem Pinsel immer dieselbe dramatische Macht, dieselbe Lebensfülle und Gluth der Farben zu Gebote stand. Es erwies aber nicht minder, dass eine gewisse extreme Spannung, eine Neigung zum Schauerlichen und Wilden vom Talente des Künstlers unzertrennlich sei. Und so mussten denn auch seine begeistertsten Bewundrer die Hoffnung aufgeben, ihn je zur höchsten Stufe der Kunst emporsteigen zu sehen, eine so hohe er auch erreicht hatte und mit den folgenden Werken behauptete. Seine von 1845 – 1850 vollendeten Werke, unter denen wir nur „den Tod Marc Aurels", „Magdalena in der Wüste", „die Erweckung des Lazarus", ferner „den Giaur" (nach Byron), „Romeo und Julie", „Lady Macbeth" (nach Shakespeare), „Gretchen in der Kirche", den „Tod Valentins" (nach Goethe) hervorheben. Von ächt Delacroix'scher Originalität war ein im Salon von 1850 bewundertes Bild, „ein nacktes Mädchen vor dem Spiegel stehend, hinter welchem Satan lauert". Von dieser Zeit an wurden Delacroixs Werke in den Pariser Kunstausstellungen minder häufig, 1855 zeigte ihn seine „arabische Familie" wieder einmal auf dem Gebiete orientalischer Stoffe, nachdem ihn die monumentalen Arbeiten, mit denen er beauftragt war, mehrere Jahre hindurch bei der griechischen Mythologie festgehalten. 1847 malte er für den Palast der Pairskammer (die so bald nicht mehr existiren sollte) „Dantes Einführung durch Virgil bei den Heroen und Weisen der alten Welt", 1850 kam sein grosses Deckengemälde für die

Apollogallerie des Louvre „Apoll die Pythonschlange tödtend“ zur Vollendung. Dasselbe übertraf alle Erwartungen, wenn nicht seiner Bewundrer, so doch seiner Gegner. Man musste zugestehen, dass Delacroix bei diesem Gegenstand sich selbst verläugnet und eine grössere Reinheit der Formen und der Zeichnung angestrebt habe, als je zuvor. Im Jahre 1854 arbeitete Delacroix an einem grossen Plafondgemälde für das Pariser Stadthaus, den „Triumph des Friedens“ darstellend. Dasselbe wirkte wiederum durch die Energie und Wahrheit aller Bewegungen, den Glanz und die Harmonie seiner Farben, und mit Recht wies ein französischer Beurtheiler demselben seinen Platz nicht neben den monumentalen Werken Rafaels und Michel Angelos, sondern neben jenen Wandbildern Paul Veroneses an, mit welchen dieser prächtige Meister Kirchen und Paläste Venedigs geschmückt hat. *)

Delacroixs Geltung und Bedeutung als Künstler hatte ihren Höhepunkt schon in den vierziger Jahren erreicht. Seine 1850 erfolgte Wahl in die französische Akademie war gleichsam ein Abschluss des hartnäckigen Kampfes, der gegen alle und jede Anerkennung seines Talents überhaupt geführt worden war und auf Seiten seiner Anhänger zu nicht minderen Uebertreibungen Anlass gegeben hatte. Man anerkannte damit, dass Frankreich in Delacroix zwar keinen Genius, aber wohl einen genialen, originellen Maler besitzt, der mit Kraft, Ernst und Kühnheit nach Ausserordentlichem gestrebt und trotz seiner Verirrungen Bewundrungswürdiges und Bleibendes geleistet hat.

Paul Delaroche.

1797—1856.

In den ersten stürmischen Jahren der französischen Romantik wurden die Namen Delacroix und Delaroche häufig beisammen genannt und von den Akademikern mit gleicher Erbittrung befehdet, als von den Bewundrern der neuen Schule gepriesen. Dennoch waren schon im Beginn der Laufbahn Beider bemerkenswerthe Unterschiede vorhanden, welche

*) G. *Planche*, Etudes sur les arts.

die Künstler, so zusammengehörig sie der David'schen Schule gegenüber erschienen, zu vollkommen selbständigen Entwicklungen führten. Es kann kaum ein Zweifel darüber sein, dass Paul Delaroche von Beiden die minder eminente Begabung besass und doch zu einer höhern Stufe der Kunst gelangte, als Delacroix. In ihm war die Phantasie weniger übermächtig und ein reinerer, reiferer Geschmack liess ihn bei allem Feuer seines Naturells nach einer Vollendung der Darstellung streben, von der sein Genosse Delacroix, sei es absichtlich, sei es der Nothwendigkeit der eignen Natur gehorchend, immer fern blieb.

Paul Delaroche, im Jahre 1797 zu Paris geboren, begann bald nach der Restauration seine künstlerischen Studien. Er gedachte sich für die Landschaftsmalerei auszubilden, erkannte aber rechtzeitig, dass sein eigentlicher innerster Beruf ihn der Geschichte zuweise, und trat daher in das Atelier des Baron Gros ein, welches die Fortsetzung der Schule Davids, nach der Verbannung desselben, darstellte. Es waren die Jahre, in denen Gericault, Delacroix und Ary Scheffer im Atelier Guérins studirten, die Epigonen der Classicität sich die talentvollsten Streiter gegen ihre angemasste Autorität selbst heranzogen. — In Delaroche regte sich instinctiver Widerwille gegen die öde, leblose, seelenlose Nachahmung der Antike, gegen die Unterdrückung der Individualität, die in dieser Schule zu Hause war. Minder kühn, als Gericault und Delacroix, bedurfte er längrer Zeit, sich den Traditionen seines Lehrers zu entreissen. Im Salon des Jahres 1822, wo Delacroix mit seinem „Dante und Virgil" bereits völlig auf neuem Boden stand, sah man von Delaroche ein talentreiches Bild „Joas und Josabeth", in dem der Kampf zwischen dem Drange seiner Natur und den Principien seines Ateliers bereits entschieden sichtbar war. Aber erst in den folgenden Jahren trat er völlig und unwiderruflich zu dem neuen Banner und ward als eine der glänzendsten Begabungen begrüsst, die sich unter denselben schaarten.

Paul Delaroche brachte eine Reihe von Vorzügen mit, welche die romantische Richtung rascherem Sieg entgegen führten. Er besass schöpferischen Formensinn, Lebendigkeit der Phantasie, einen dichterischen Geist bei der Wahl seiner Stoffe, eine grosse dramatische Energie des Moments in der Darstellung, schlagende Charakteristik, ein glänzendes Colorit, das nicht mit Unrecht mit dem Van Dycks verglichen worden ist. Und dazu kam eine Correctheit der Zeichnung, die selbst in den historisch

dramatischen Bildern seiner ersten Periode von 1827—1837 nicht verloren ging.

Gleich Delacroix warf sich Delaroche damals auf die Darstellung ergreifender historischer Momente, grosser und blutiger Katastrophen, wirksamer Gegensätze. Nachdem im Jahre 1827 sein „Tod der Elisabeth von England" (gegenwärtig im Palast Luxemburg) ausgestellt war und ausserordentlichen Beifall gefunden hatte, folgten demselben nacheinander „der Tod Mazarins", „die Söhne Eduards im Tower" (im Luxemburg), „die Ermordung des Herzogs von Guise", (welches Bild der kunstsinnige Herzog von Orleans für seine vorzügliche Gallerie neufranzösischer Werke ankaufte), „Karl der Erste und die Cromwellianer", „Cromwell bei der Leiche Karls des Ersten" und endlich „die Hinrichtung der Jane Gray", das Meisterwerk dieser Zeit, welches der Graf Demidoff erwarb. Das Bild fasst den letzten Moment vor dem schauerlichen Ende, der Geistliche spricht dem unschuldigen, liebenswürdigen Opfer der Politik, welches schon mit verbundnen Augen knieend im Begriff ist, sein Haupt auf den Block zu legen, die letzten Worte des Trostes zu; der Scharfrichter im blutrothen Gewande steht mit dem Beil bereit, zwei ihrer Frauen überlassen sich abgewendet dem äussersten Schmerz. In dem schönen Kopf der Jane Gray malt sich das Gefühl der Erwartung des Todes auf höchst zarte, feine, ergreifende, aber nicht verletzende Weise. Besonders macht es dem Künstler Ehre, dass er, was so nahe lag, in dem Henker nicht ein gemeines und blutdürstiges Scheusal, sondern ein edleres Naturell dargestellt hat, welches nicht ohne Anwandlung von Mitleid, aber doch mit Festigkeit sein Amt zu verrichten bereit ist. Versöhnt nun diese discrete und gemilderte Darstellung wenigstens einigermaassen mit dem immer höchst peinlichen Gegenstande, so verdient die wahrhaft gefühlte und meisterliche Durchbildung aller Theile, die klare und wahre Färbung grosse Bewundrung." *)

In dieser Zeit erfolgte die erste römische Reise Delaroches. Nachdem er 1828 Ritter, 1834 Offizier der Ehrenlegion und bereits 1832 — der erste Romantiker — Mitglied des Instituts geworden, begann er nun auch öffentliche Aufträge zu empfangen. Zunächst beabsichtigte man durch ihn Wandmalereien für die Magdalenenkirche ausführen zu

*) *Waagen*, Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 742.

lassen. Delaroche wollte dies nicht unternehmen, ohne sich vorher durch eine italienische Studienreise dazu vorbereitet zu haben. Er trat dieselbe an, längere Zeit in Rom und Florenz verweilend, und mit der ernstesten Hingabe an seinen Gegenstand tief in Geist und Wesen der altitalienischen kirchlichen Kunst, namentlich in die Eigenthümlichkeit Fiesoles eindringend. So kam es, dass er, obschon sich der Plan zu den Fresken der Magdalenenkirche zerschlug, in den nächsten Jahren einige kirchliche Werke, eine „heilige Cäcilia", eine „heilige Familie" (für die Königin von England) ausführte, in denen er mit ausserordentlichem Talent die Weise Fiesoles nachahmte. Wie sehr auch seine „Selbstverläugnung" hierbei von vielen Seiten gepriesen werden mochte, so liegt doch auf der Hand, dass der moderne französische Künstler, der Verfechter historischer Romantik, in Wahrheit nichts mit dem Fra Angelico gemeinsam haben konnte, dass also seine Bilder in der Weise desselben nur als Belege eines treuen Studiums und hochgesteigerter Virtuosität gelten dürfen.

Im Jahre 1834, während Paul Delaroche in Rom verweilte, war Horace Vernet noch Direktor der französischen Akademie daselbst. Es war die bewegteste Zeit, welche dies eigenthümliche Institut jemals gehabt hat, Feste und Vergnügungen unterbrachen und würzten die Studien, Vernet eröffnete in der Akademie einen glänzenden Salon und seine Gemahlin, seine liebenswürdige Tochter, vermehrten die Anziehungskraft desselben. Hier lernte Paul Delaroche Louise Vernet kennen und lieben, hier erlangte er ihre Hand, die ihn leider nicht viel über ein Jahrzehnt beglücken sollte.

Die nächstfolgenden Jahre waren die reichsten und glücklichsten des Künstlers. Nicht lange nach der Heimkehr empfing er an Stelle der aufgegebnen Malereien für die Magdalenenkirche einen weit bedeutenderen Auftrag. Es handelte sich um die Ausschmückung der Halbrotunde des Preisvertheilungssaales in der Ecole des beaux arts. Delaroche entschloss sich, eine „Apotheose der bildenden Künste", eine Versammlung der grössten und erhabensten Künstler aller Zeiten und Völker darzustellen. Das ungeheure Bild (welches übrigens in Oelfarben auf der mit siedendem Oel getränkten Wand der Halbrotunde ausgeführt ward,) beschäftigte ihn von 1837—1841. Mit einem Jubel, in den selbst die unbefangenen Gegner einstimmten, ward dasselbe bei seiner endlichen

Enthüllung begrüsst. Alle Stimmen schienen sich dahin zu vereinigen, dass Delaroche in diesem Werke sein Bestes geleistet, seinem Ruhmeskranze das schönste Blatt hinzugefügt habe.

Der Gedanke des Künstlers, die grossen Maler, Bildhauer und Baumeister vieler Jahrhunderte auf die Preisvertheilung an Jünger ihrer Kunst schauen, und dieselbe somit gleichsam unter ihren Augen vorgehen zu lassen, war gewiss ein glücklicher. In der Ausführung aber vermochte Delaroche sowohl geistig als technisch einen gewissen Zwiespalt nicht zu überwinden. Das Mittelbild stellt nämlich als Richter der Preisvertheilung die Repräsentanten der griechischen Kunst Apelles, Phidias, Iktinos dar. Sie zeigen sich von allegorischen Figuren, die griechische und römische, die Kunst des Mittelalters und der Renaissance darstellend, umgeben. Ganz im Vordergrunde kniet ein Genius bei einer Anzahl von Kränzen, von denen er einen aus der Mitte des Bildes heraus in den Saal hinein zu spenden scheint. An dies Mittelbild schliessen sich in bewegten Gruppen rechts die Bildhauer, links die Baumeister an, während die Maler sich auf beiden Flügeln des Ganzen befinden. Den Hintergrund bilden jonische Säulenhallen. Es leuchtet ein, dass die weiblichen Gestalten, welche verschiedne Kunstepochen repräsentiren sollen, nicht alle um Phidias und Apelles versammelt sein durften, und es springt noch mehr in die Augen, dass zwischen der strengen nüchternen Ausführung der Mittelgruppe, und den glänzend prächtigen, farbenreichen der Seitengruppen ein Riss klafft. Aber „man muss dagegen die glückliche, im schönsten Einklange zu der Architektur des Saales stehende Disposition, das feine, individuelle und zugleich vollkommen edle, höhere Leben der Gestalten, die treffenden Charaktere, denen nicht blos eine treue Copie vorhandener Portraits, sondern ein sorgfältiges Studium der Werke jedes einzelnen der dargestellten Meister zu Grunde liegt, den Reichthum und die Feinheit geistiger Beziehungen in der Gruppirung der besonderen Kreise, sowie im künstlerischen Aufbau des ganzen Werkes, die sichere Objectivität, überhaupt die geniale Virtuosität der Darstellung hoch bewundern. Nicht minder ist die Linienführung, der Ton, die überall warme Färbung durchaus ruhig und edel gehalten und das Ganze von wunderbar schöner Gesammtwirkung.“

Während Delaroche mit seinem grossen Werke beschäftigt war, entstanden überdies auch eine Reihe kleinerer Bilder und Zeichnungen. Der

Künstler zeichnete sich als hervorragender Portraitmaler aus und in diese Zeit gehören seine berühmten Bildnisse der Minister Graf Molé und Guizot. Von ausserordentlichem Portraitwerth ist auch Delaroches „Napoleon nach der Abdankung zu Fontainebleau" (Museum zu Leipzig). Im Jahre 1844 erregte ein Portrait Papst Gregors XVI. das Entzücken der römischen Kunstwelt, und Delaroches Meisterschaft auf diesem Felde würde viel häufiger in Anspruch genommen worden sein, wenn der Künstler die Zersplittrung seiner Zeit nicht ausserordentlich gescheut hätte.

Seit der Vollendung der Halbrotunde im Palast der schönen Künste ward Delaroche mit Aufträgen König Ludwig Philipps und der französischen Regierung überhäuft. Nachdem er „die Zusammenkunft des Königs der Franzosen mit der Königin von England in Eu" gemalt hatte, wurde er mit einer Reihe der grossen Bilder betraut, mit denen Versailles ausgeschmückt werden sollte. Er beschloss die Skizzen zu diesen Gemälden in Rom zu entwerfen und begab sich 1844 wiederum nach der ewigen Stadt. Während seines diesmaligen Aufenthalts ward er zum Mitglied der Akademie von S. Luca ernannt; im Jahre vorher hatte er vom Könige von Preussen den Orden pour le merite, vom Grossherzog von Weimar den Orden vom weissen Falken verliehen erhalten. Auch sonst fehlte ihm keine der Ehrenbezeugungen, welche die grosse Welt für den siegreichen, glänzend anerkannten Künstler in Bereitschaft hat und mit denen die französische Gesellschaft ihn so verschwendrisch überschüttete, dass sich der Wunsch des Malers wohl begreifen liess, in Rom in grössrer Stille zu schaffen. Neben seinen Skizzen zu den grossen historischen Bildern für Versailles fand Delaroche denn auch Zeit, zwei kleinere Bilder „eine Italienerin mit zwei Kindern" und „die Pilger auf dem Sanct Petersplatz" (in der vorzüglichen Sammlung des Grafen Raczynski zu Berlin) zu entwerfen und auszuführen.

Als Delaroche wieder in Paris erschien, brachte er die Farbenskizzen zu seinen spätern grossen Gemälden für Versailles mit sich und dieselben brachten ihm neue Bewundrung, neue Triumphe. Sie stellten „die Schlacht der Franken und Longobarden", „die Taufe Chlodwigs", „die Krönung Karls des Grossen" und „Karl den Grossen zu Aachen" dar.

Bis hierher hatte das Glück Delaroche in seiner Thätigkeit, wie in seinem Privatleben durchaus und andauernd gelächelt. Im Jahre 1845 betraf ihn dagegen der harte Schlag, die anmuthig liebenswürdige und

geistvolle Gattin zu verlieren. Der Tod dieser vorzüglichen Frau beugte zwei grosse Künstler Frankreichs zugleich, Horace Vernet, den Vater, und Paul Delaroche. Im nächstfolgenden Jahre malte der Künstler zum erstenmal eine Darstellung aus dem Stoffkreise der französischen Revolution, die ihn andauernd fesseln sollte. Seine Aquarelle „das letzte Gastmahl der Girondisten", für das Album der Herzogin von Montpensier, bildete den Vorläufer zu grössern Schöpfungen.

Die Revolution des Jahres 1848 scheuchte Delaroche wie beinahe alle bedeutenden Künstler, welche in der Gunst König Ludwig Philipps gelebt hatten, in die Stille seines Ateliers zurück. Mehrere Jahre vergingen, ehe man von Delaroche eine grössere Arbeit in der Oeffentlichkeit erblickte, die Freunde des Künstlers wussten, dass er mit der Ausführung eines grossen historischen Gemäldes beschäftigt sei.

Im Jahre 1851 war Delaroches „Maria Antoinette vor dem Revolutionstribunal" in Paris, dann in den grössern Städten Frankreichs, Belgiens, Deutschlands, Englands ausgestellt. Der Erfolg des Gemäldes war ein beispielloser, das Interesse an demselben beinahe fieberhaft. Ueber eins war man in allen Kreisen bei Freunden und Gegnern einig, dass das Bild das bedeutendste sei, was Delaroche überhaupt geschaffen. Und der Streit, welcher darum geführt ward, ob das Delaroche'sche Gemälde blos ein gewaltiges „historisches Genrestück" oder ein ächtes Geschichtsbild sei, konnte in einem gewissen Sinne als ausserordentlich müssig betrachtet werden. Denen, welche dem Maler vorwarfen, dass er nur einen dramatischen Moment, ohne höhere innere Bedeutung gewählt habe, liess sich mit einigem Recht erwidern, dass es noch durchaus nicht entschieden sei, ob der Moment, in welchem eine Königin vor ihren Richtern steht, nicht ein ganzes Zeitalter der Revolution zu bezeichnen vermöge. Aber auch zugegeben, dass „Maria Antoinette" kein historisches Bild im höchsten Sinne war, so erhob es sich doch durch den Adel seines Styls weit über das Genre.

Das Ganze ist unzweifelhaft von der wunderbarsten Vollendung, die Majestät angeborner Würde, die höhere Majestät des Schmerzes und der edelsten Fassung können nicht schöner und charakteristischer dargestellt werden, als es in der Gestalt und vor allem im Kopf der Delaroche'schen Königin geschehen ist. Der Contrast zwischen dieser Erhabenheit und den Richtern des Revolutionstribunals ist ohne alle tendenziöse Schärfe

hervorgehoben und ergreift dennoch die Seele jedes Beschauers. In Bezug auf die Ausführung des Bildes war es ersichtlich, mit welchem Fleiss, welcher Hingabe der Maler nach Vollendung gestrebt habe und Delaroche, der Meister des Colorits, schien sich in diesem Bilde selbst übertroffen zu haben.

Es war daher begreiflich, wenn auch nicht eben günstig, dass Delaroche für seine nächste Schöpfung wiederum einen Stoff wählte, der der französischen Revolution angehörte. In seinen 1856 vollendeten „Girondisten" zeigte er die Gruppe dieser Märtyrer der Bildung, wie sie vom Commissär gerufen, im Begriff sind, das Gefängniss mit dem Schaffot zu vertauschen. Dass Delaroche auch hier seine Meisterschaft in Bezug auf Gruppirung, charakteristischen Ausdruck, Stimmung und Färbung zu bewähren vermochte, ist selbstredend. Aber im Grossen und Ganzen war die „Maria Antoinette" doch als der letzte eigentliche Sieg und Triumph seiner Kunst zu betrachten.

Paul Delaroche starb im November des Jahres 1856. In ihm schied der Künstler, welcher am reifsten und reinsten die neue französische Kunst repräsentirt und sogar viele sonst unbedingte Bewundrer der David'schen Schule mit der Wirksamkeit derselben versöhnt hatte.

Ary Scheffer.

1775—1858.

Der dritte Künstler aus der Gruppe der hervorragendsten Genossen der romantischen Malerschule, Ary Scheffer, eine ebenso eigenthümliche als anziehend liebenswürdige Erscheinung, war, wie schon sein Name besagt, der Abstammung und selbst der Geburt nach kein Franzose. Der Sohn eines deutschen Vaters und einer holländischen Mutter, erblickte er im Jahre 1795 zu Dortrecht das Licht der Welt, und verlebte seine ersten Kinderjahre in Amsterdam, da sein Vater, der schon 1809 starb, Hofmaler Ludwig Napoleons von Holland geworden war. Ary Scheffers Mutter zog mit drei talentvollen Söhnen nach Paris, wo sich Arnold Scheffer, der älteste derselben, dem Journalismus, die beiden anderen, Ary und Henry, der Kunst widmeten. Unter ihnen versprach Ary als-

bald nach seinem Eintritt in das Atelier Guérins eine glänzende Zukunft. Einige Jahre hindurch stand er allerdings unter dem Einfluss der falschen antikisirenden Richtung, die Guérin mit ebenso grosser Anmaasslichkeit als Geistlosigkeit vertrat. Sein „Eustache von St. Pierre" und sein „Ludwig der Heilige, kranke Krieger besuchend", den er 1822 (für das Gebäude der Seinepräfectur) vollendete, zeigen ihn noch sehr stark von der David-Guérin'schen Tradition beherrscht, so unwillig seine Individualität auch schon damals gegen dieselbe aufbäumen mochte. Denn Niemand vielleicht stand diesem theatralischen Pathos, dieser gemachten seelenlosen Würde ferner, als Ary Scheffer, welcher von der Natur eine poetische Seele und die bestimmteste Neigung zum Ausdruck allmöglicher Stimmungen durch das Mittel der Kunst besass. Aber er vermochte damals seiner eigensten Natur nur in einer Reihe von Genrebildern zu folgen, welche in den zwanziger Jahren entstanden und Scenen aus der französischen Bauern-, Fischer- und Soldatenwelt darstellen. Die Empfindung in allen ist von grosser Feinheit, oft von seltner Tiefe; den Ausdruck des Ernstes und der Wehmuth verstand Ary Scheffer mit ausserordentlichem Glück wiederzugeben. Zeichnung und Färbung, obwohl nicht frei von manchen Mängeln, erwiesen sich doch bereits als originell, und so war der Beifall, den diese „Cabinetsstücke" bei Kunstfreunden und Liebhabern fanden, wohl erklärlich.

Im Jahre 1824 errang Ary Scheffer als Historienmaler seinen ersten selbständigen Triumph. Im Salon dieses Jahres ward von ihm, ausser einem „heiligen Thomas von Aquino im Seesturm", das grosse Bild „Gaston von Foix nach seinem Siege bei Ravenna unter den Todten der Schlacht aufgefunden" zur Ausstellung gebracht. Der „Gaston von Foix" errang beinahe einen ebenso grossen Erfolg, als Delacroixs „Blutbad von Chios" und gesellte Scheffer zu den Malern der romantischen Schule. Das Bild zeigte den Vorgang in drastischer, ergreifender Weise, die Leiche, eine jugendliche Heldengestalt mit schönem Antlitz, in den Armen eines Freundes ruhend, um sie die Gruppe der weinenden, noch vom Staube der Schlacht bedeckten Krieger, — Alles sprach mit grosser Lebendigkeit und Wärme, unterstützt von einer fast überkräftigen Farbengebung zum Beschauer. — Dasselbe Interesse an den Griechen, welches dem Delacroix'schen „Blutbad von Chios" eine so glänzende Aufnahme verschafft hatte, versuchte Ary Scheffer in den folgenden Jahren

durch zwei Schöpfungen auch für seine Kunst zu gewinnen. Es waren dies „ipsariotische Mädchen, während eines Gefechts betend“ und „die suliotischen Frauen, die sich, um Ali Pascha zu entgehen, von der Höhe eines Felsens herabstürzen“ (jetzt im Museum des Luxemburg).

Alle diese Werke hatten Ary Scheffer, welcher im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn mit Armuth und mancherlei Bedrängnissen zu kämpfen hatte, ziemlich rasch zu einer angesehenen Stellung in der Kunst und der Gesellschaft geführt. In dieser Zeit war er überdies durch seinen Bruder Arnold, einen der Stimmführer der liberalen Partei, in Bezug zu dieser, vor allem auch zu dem greisen Lafayette und dessen Umgebungen getreten. Mit grosser Lebhaftigkeit und allem Feuer eines begeisterten Künstlers schloss sich Ary Scheffer der liberalen Partei an, unternahm einigemal sogar gefährliche Sendungen im Interesse derselben, und theilte redlich und von ganzem Herzen den Hass, der gegen die Herrschaft der Bourbonen grollte und agitirte. Doch liess er sich niemals der Kunst auch nur auf kürzere Zeit völlig abwenden. Seine politische Thätigkeit hatte immer etwas Momentanes und die Folgezeit erwies, dass sich der Künstler von ihr gern auf sein eigenes Gebiet zurückwendete. Uebrigens war Scheffer bereits seit 1821 der Zeichnenlehrer der Kinder des Herzogs von Orleans, des Prinzen, auf den die Opposition, die gesammte liberale Partei ihre hoffenden Blicke gerichtet hielt. Als daher 1830 in Folge der Julirevolution sein hoher Gönner den Thron bestieg, sah sich Scheffer plötzlich aus einem Mitglied geheimer Clubbs und einem gefürchteten Revolutionair in einen aufrichtigen Anhänger des neuen Königthums verwandelt. Mit unwandelbarer Treue blieb er Ludwig Philipp und dessen Familie zugethan, die Julirevolution ward der Abschluss alles eigentlich politischen Interesses bei ihm und er eilte, sich völlig der Welt der Kunst und Poesie hinzugeben, in der er heimisch war.

In der zweiten Schaffensperiode Ary Scheffers, die man vom Beginn der dreissiger Jahre bis zum Jahre 1848 auszudehnen hat, wählte er seine Stoffe nicht allein mit Vorliebe, sondern beinahe ausschliesslich aus den grossen Dichterwerken Dantes, Shakespears, Goethes und Byrons. Am meisten fühlte er sich zu dem grossen deutschen Dichter hingezogen, dessen „Faust“ ihm als eine unerschöpfliche Fundgrube der Inspirationen zu Darstellungen galt. Nacheinander malte er „Gretchen am Spinnrade“,

„Faust im Studirzimmer", „Gretchen in der Kirche", „Faust und Gretchen", „Faust auf dem Blocksberge", denen sich „der König von Thule" und „Mignon" hinzugesellten. Da die meisten dieser ausserordentlich liebenswürdigen, zum Theil wahrhaft schönen Bilder in den Privatbesitz übergingen, so wurden sie nur durch die nach ihnen angefertigten Kupferstiche bekannt und zugänglich. Byrons poetische Erzählungen gaben ihm Anlass zu den Bildern „der Giaur" und „Medora". Dantes grosses Gedicht aber begeisterte ihn (ausser einem später geschaffenen und minder gelungenem Gemälde „Dante und Beatrice") zu seinem bedeutsamsten, schönsten und ergreifendsten Werke, seiner „Francesca da Rimini".

Der Maler ergriff den schönsten Moment des Dante'schen Gedichts, in dem ein Sonnenstrahl der Liebe und Leidenschaft selbst die Nacht der ewigen Verdammniss durchdringt. Paolo da Malatesta und Francesca, vom Sturmwind herangetrieben, schweben in innigster Umschlingung, den Ausdruck ewiger Liebe wie ewigen Wehs auf den schönen Gesichtern, durch den Höllenraum. Virgil und Dante schauen in stummer Rührung dem Paare nach, — über und unter ihnen werden die Schatten andrer, die auf Erden sündig geliebt haben, sichtbar. — Scheffers Bild ist von einer so hohen Vollendung, wie sie selbst der hochbegabte Künstler nur in einzelnen, in wenigen Fällen erreicht. Eine wunderbare Reinheit der Formen und Linien, die herrlichste Rundung der Gestalten, Adel der Bewegung, ergreifender Ausdruck der Köpfe, verleihen im Verein mit einem schmelzenden Colorit dem kühn und gewaltig gedachten Bilde den Zauber der ächten ewigen Schönheit. Man darf wohl sagen, dass die „Francesca da Rimini" dasjenige Werk der ganzen französisch romantischen Schule ist, welches am ersten verdiente, auf die Nachwelt zu kommen.

Die Jahre, in denen der Künstler die Reihe jener Schöpfungen vollendete, als deren Krone das Bild „Francesca da Rimini", (das vom Herzog von Orleans angekauft ward,) erscheint, waren auch die äusserlich glücklichsten und glänzendsten seines Lebens. Sein näheres Verhältniss zur königlichen Familie, seine Befreundung mit allen poetischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und politischen Notabilitäten, sicherten ihm auch jenen persönlichen Genuss der wohlerworbnen Ehren, welcher oft selbst berühmten Künstlern versagt bleibt. Er verstand mitten

im Geräusch von Paris unter tausend täglich wechselnden Eindrücken seine innere Welt unangetastet zu bewahren, ja ihr selbst Geltung zu verschaffen. Seine Persönlichkeit entzückte die Umgebungen des Malers nicht minder, als sein Talent. Obwohl ein gewisser, beinahe schwermüthiger Ernst, die Grundstimmung seines Charakters bildete, so konnte er doch hinreissend liebenswürdig sein. Seine weiche Milde, seine Anmuth, seine rege Theilnahme an allen ernsteren Bestrebungen, seine völlige Neidlosigkeit erhielten ihm alle Freunde und Bewundrer, die er einmal gewonnen hatte.

Im Ganzen verläugnete das vorwiegend spiritualistische Naturell Scheffers mit all seiner Neigung zur Innerlichkeit, selbst zur Träumerei, den deutschen Ursprung nirgends. Und obschon er stolz auf sein Adoptivvaterland war, so bewahrte er sich jederzeit ein wärmstes Interesse an deutschem Wesen und den Meisterwerken deutscher Poesie und Kunst. Ja dies Interesse führte ihn mehr und mehr von den Wegen seiner romantischen Genossen hinweg, zu einer gewissen idealistischen Vereinzlung. Er begann jene Keckheit und Pracht der Farben, die in Frankreich so vieles bedeutete, aufzugeben, begann ausschliesslich nach der Macht des geistigen Ausdrucks, nach Vergeistigung des Stoffes zu ringen. Daher ging wohl durch die Pariser Salons das Bonmot: Scheffer sei vom Maler zum Denker geworden, und schloss mehr Wahrheit in sich, als derartige Bonmots der Regel nach zu enthalten pflegen.

Während der Zeit, in welcher die oben erwähnten Bilder entstanden, vollendete Ary Scheffer auch eine Reihe meisterhafter Portraits. Das berühmteste derselben ist das des Generals Lafayette (im Palast des Senats der amerikanischen Union zu Washington). Nicht minder gelungen aber waren diejenigen Berangers, Lamartines, Franz Liszts (im Besitz der Fürstin Wittgenstein), sowie der Generale Lamoricière und Cavaignac. Das letzte Portrait, welches er malte, stellte Maria Amalie, die Wittwe Ludwig Philipps, im höchsten Alter dar, und wird mit Recht zu den werthvollsten Schätzen der Familie Orleans gerechnet.

Die Februarrevolution des Jahres 1848 brachte ins Dasein Scheffers eine Wendung, die ihn zu beinahe völliger Zurückgezogenheit bestimmte. Er bewahrte der gestürzten Königsfamilie jene treue Anhänglichkeit, die er ihr seit einem Vierteljahrhundert gewidmet hatte, auch im Exil. Am wenigsten vermochte er sich mit dem neuen Kaiserreich auszusöhnen.

Eines seiner letzten Bilder, einen Gewaltigen vorstellend, der mit seiner Hippe auf Wehrlose einhaut, während der Genius der Freiheit und des Rechts entflieht, wurde von den Beschauern mit richtiger Deutung der Allegorie „der zweite December" getauft. Im übrigen componirte der Künstler in dem halb städtischen, halb ländlichen Asyl, das er sich geschaffen hatte, fast nur religiöse Werke, in denen er freilich viel mehr auf dem Boden modern humanistischer Ueberzeugung und Anschauung stand, als auf dem des Dogmas, des Bibelglaubens. Es fehlte diesen Werken eine ächte überzeugende Kraft, sie waren liebenswürdig reflectirt und lassen überdies, im Streben nach durchaus vergeistigter Wirkung, die lebendigere Fülle und Frische allzusehr vermissen. Die hohen Vorzüge einer tiefen, wahren Empfindung, grosse Würde und gewöhnlich wunderbar schöner Köpfe sicherten ihnen — oft vielleicht gerade im Verein mit den angedeuteten Mängeln, — eine ausserordentliche Theilnahme. Als die bedeutendsten dieser von 1848—1858 gemalten Bilder gelten „Ruth und Naemi", „die Hirten an der Krippe des Christkindes", „Christus vom Satan versucht", „die Rückkehr des verlornen Sohnes", „die drei Marien" und eine schöne Allegorie „die himmlische und irdische Liebe" darstellend.

Seine Zurückgezogenheit behauptete Ary Scheffer in diesen letzten Jahren nicht nur so vollständig, dass er die Aufnahme in die Akademie ablehnte, sondern auch keinen „Salon" und selbst die grosse Pariser Weltkunstausstellung von 1855 nicht beschickte. Mehrfach unternahm er dagegen Reisen nach England und Deutschland, um den verbannten Gliedern des Hauses Orleans seine Huldigung darzubringen. Und niemals dehnte er seine Abgeschlossenheit gegen Welt und Gesellschaft so weit aus, dass er theilnahmlos gegen die Bestrebungen jüngrer Kunstgenossen, oder hart gegen menschliche Bedrängniss geworden wäre. Im Gegentheil zeichnete ihn bis zu seinen letzten Lebenstagen die freundschaftlichste Antheilnahme an den Kunstgenossen und ein fast schrankenloser Wohlthätigkeitssinn aus.

Der liebenswürdige Künstler war im Beginn des Sommers 1858 aus Anlass des Todes der Herzogin von Orleans, der Wittwe seines fürstlichen Freundes, nach London gereist. Krank kehrte er von daher zurück und verschied am 17. Juli in Argenteuil bei Paris. Ueber seinem Grabe wurden — ein seltner Fall bei hochgestellten und vielgefeierten Künstlern

der Neuzeit — beinahe nur Stimmen des Ruhms, der Bewundrung und warmer Liebe für den Künstler, wie für den Menschen laut, und mit Recht verehren sowohl Frankreich als Deutschland einen Meister, der beiden fast gemeinschaftlich angehört.

Leopold Robert.

1794—1835.

Der einzige Künstler unter den Meistern der neufranzösischen Schule, dessen persönliche Schicksale und tragisches Ende eine beinahe noch grössere Theilnahme hervorriefen, als seine durchaus originellen und bedeutenden Leistungen, war Leopold Robert, gleich Scheffer kein geborner Franzose. Robert hat sich aber, wie dieser, Zeit seines Lebens als einen Sohn Frankreichs betrachtet und verdankte auch in der That demselben ebensowohl seine erste Bildung, als seine spätre Anerkennung.

Geboren 1794 zu La Chaux de Fonds, im Fürstenthum und Schweizer Canton Neufchatel, genoss er, obwohl nur der Sohn eines Uhrgehäusmachers, eine vortreffliche Erziehung und ward, nachdem ein Versuch, ihn dem Handel zuzuführen, an seinen klar hervortretenden künstlerischen Neigungen gescheitert war, zum Kupferstecher bestimmt. Roberts Jugend fiel in die Zeit der Napoleonischen Weltherrschaft, Neufchatel war damals ein Fürstenthum Alexander Berthiers und die Zusammengehörigkeit mit Frankreich eine noch bestimmtere, als die ohnehin vorhandene sprachliche. Robert ward deshalb, als er 1811 nach Paris kam, unter die Schüler der Akademie aufgenommen, machte als Kupferstecher überraschende Fortschritte, suchte aber nebenher seine Ausbildung als Maler im Atelier Davids. Der Sturz Napoleons wirkte auch auf das Geschick des angehenden jungen Künstlers ein; schon vorher aus den Listen der Akademie als nunmehriger „Ausländer" gestrichen, verlor er nach den hundert Tagen durch Davids Verbannung auch seinen Lehrer.

Missmuthig und mit bangen Zukunftssorgen kam Leopold Robert 1816 nach seiner Heimath zurück. Ein Zug zu finstrer Schwermuth scheint — nach dem zehn Jahre vor seinem eignen erfolgten Selbstmord eines ältern Bruders von Leopold zu schliessen, — ohnehin in seiner

Familie heimisch gewesen zu sein. Und die nächstfolgenden Jahre vergingen für den Künstler unter bangen Besorgnissen für seine Zukunft. So vielen und grossen Beifall seine Arbeiten unter den Gebildeten von La Chaux de Fonds fanden, so fühlte Robert ganz richtig, dass ihm eine völlige Niederlassung in der Heimath nur hinderlich für seine weitere Entwicklung sein könne. Seine Familie hatte ihre geringen Mittel im Interesse seiner Ausbildung schon erschöpft, und Roberts heisser Wunsch, nach Italien zu gehen, musste unerfüllt bleiben. Ein wahrhafter Kunstfreund, Herr Roullet de Mezerac in Neufchatel, war es endlich, der dem Künstler grossherzig ein beträchtliches Reisestipendium gewährte. Im Frühjahr 1818 brach Leopold Robert, überglücklich und in fieberhafter Erwartung des Kommenden, nach dem gelobten Lande der Kunst auf. Im Juli gelangte er nach Rom, welches nunmehr für lange Jahre sein Wohnsitz werden und bleiben sollte. Nur wenige Monate hatte er in der ewigen Stadt zugebracht, als sein längeres Schwanken zwischen der Kunst des Kupferstechers und der des Malers entschieden war. Robert fühlte seinen vollen Beruf zur letztern und begann sich mit Eifer auf seine Studien zu werfen. Gegenüber dem Brauch des David'schen Ateliers hielt er sich dabei an die Natur, an die lebendige Menschenwelt, deren Schönheit und Frische, deren charakteristische Typen ihm auf dem gesegneten Boden Italiens mit voller Unmittelbarkeit entgegentraten. Ueberhaupt machte Robert nur wenige verunglückte Versuche in der akademischen Weise seines berühmten Lehrers, griechisch-römische Stoffe zu behandeln. Seine Begabung wies ihn auf ein andres Feld. Seine schöpferische Phantasie reichte für das grosse historische Bild nicht aus. Auf der andern Seite drängten ihn der tiefe Ernst seines Wesens, das Feuer seines Ehrgeizes, sich nicht mit der blossen Genrescene, die er trefflich darzustellen verstand, zu begnügen. Ohne sich äusserlich zur romantischen Schule zu bekennen, theilte er die Anschauungen derselben, insofern er nach einer durchaus individuellen und doch wiederum allgemein ergreifenden Kunst rang.

Roberts erste Bilder, welche Aufsehen erregten, waren seine von 1820 bis 1825 gemalten römischen Räuber und Hirten. Die Studien zu diesen lebensfrischen, energischen und in ihrer Weise durchaus neuen Werken, hatte er theils in Rom, wohin das Gouvernement eine ganze Colonie von Räubern zur Besserung verpflanzt hatte, theils auch mit

furchtloser Unerschrockenheit in der Campagna, den Sabinerbergen und Apenninen selbst gemacht. In diesen Bildern, welche entweder nach Paris zur Ausstellung geschickt wurden, oder in Rom im eignen Atelier des Künstlers ihre Käufer fanden, fand sich nicht eine Figur, man könnte sagen, nicht ein Zug, welcher nicht der lebendigen Wirklichkeit abgelauscht war. Aber doch wusste Robert diesen Naturalismus bereits durch die Gruppirung, durch die Macht des Ausdrucks und sein energisches Colorit zu verklären, und sollte bald noch höher steigen. Von der grossen Anzahl der hierher gehörenden (meist in fürstlichem oder sonstigem Privatbesitz befindlichen) Bilder mögen hier nur „der Räuber mit seiner Familie sich zur Vertheidigung vorbereitend" (im Besitz der Herzogin von Berry in Venedig), „Räuber ein Nonnenkloster überfallend" (bei Lord Kinnaird in Schottland), „der verwundete Räuber" (im Besitz des Königs von Belgien), „Entführung junger Mädchen durch Räuber" (beim Baron von Rothschild in Neapel), „Frau eines Räubers, den Schlaf ihres Gatten bewachend" (vielfach wiederholt und nach Roberts Biographen, Feuillet de Conches, in vierzehn Cabinetten vorhanden), „Ziegenhirt aus den Apenninen" (bei der Baronin Gerard in Paris), „die Räuberfamilie" (im Besitz des Fürsten Metternich), genannt sein. Daneben entstanden noch zahlreiche Portraitfiguren und Halbfiguren und die Frauen und Mädchen von Sonnino, Sora, San Donato, Frascati, sowie von den neapolitanischen Inseln Ischia, Procida, Capri, gaben jetzt und später Veranlassung zu reizenden und schönen Studien und Bildern.

Leopold Robert lebte um so vollständiger in dieser Welt, je mehr ihn auch persönliche Bezüge mit derselben verknüpften. Er war oft und gern der Gast der malerischen, aber wilden, gesetzlosen Hirten- und Bergbevölkerung, er hatte mit einem seiner berühmtesten und vorzüglichsten Modelle, der schönen Teresina von Sonnino, ein Liebesverhältniss angeknüpft, das längere Zeit hindurch bestand. Trotz dieses abenteuerlichen Zuges glich Robert in seinem Aeussern und seinem Wesen keineswegs jenen unternehmenden, kecken, lebensfrischen und übersprudelnden Künstlernaturen, bei denen gewisse liebenswürdige Extravaganzen die steten Begleiter des Talents scheinen. Er war von der Natur wenig begünstigt, dabei verschlossen, wortkarg, die Einsamkeit suchend, zu peinlichen Befürchtungen und trüben Gedanken geneigt.

In selbstquälerischer Weise sprach er sich einmal das Talent ab, und stürzte sich dann wieder mit wahrer Selbstvergessenheit in die Arbeit, bei jedem Bilde hoffend, mit demselben zur Gewissheit über sich selbst zu kommen. Schon damals fehlte es Robert keineswegs an Ehren und Auszeichnungen. 1825 ward er zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt, in Paris gehörte sein Name bereits zu den klangvollsten der jungen Künstlerwelt. Aber der Trübsinn Leopold Roberts wuchs mit den Jahren. In Rom zog er sich von beinahe allem Verkehr zurück, nur das Haus Bunsens, des preussischen Gesandten und Chateaubriands, so lange derselbe Gesandter Frankreichs in Rom war, pflegte er zu besuchen. Eine sehr unglückliche Ausnahme von seiner völligen Zurückgezogenheit machte er ausserdem dem Hause des Prinzen Napoleon (ältestem Sohne König Ludwigs von Holland und Bruder des jetzigen Kaisers) gegenüber. Derselbe war mit seiner Cousine Charlotte Napoleon, einer Tochter Josephs von Spanien, vermählt, und sammt seiner Gemahlin leidenschaftlicher Freund der Kunst. Im Hause des Prinzen eingeführt, in der zuvorkommendsten Weise aufgenommen, ward Leopold Robert bald ein täglicher Gast desselben. Er fasste eine Neigung für die Prinzessin Charlotte, welche bald von glühender Bewundrung zur Liebesleidenschaft wuchs. Auf der einen Seite spannte diese Leidenschaft alle Kräfte seiner Seele an, steigerte seine Production als Künstler, auf der andern brachte sie innern Zwiespalt und wilde Verzweiflung in Roberts ohnehin schon getrübtes und vielfach beängstetes Leben.

Der Künstler erstieg eben damals die Höhe seines Talents und seines Ruhms. 1826 hatte er den ersten Plan zu vier grossen Genrebildern gefasst, welche die vier Jahreszeiten repräsentiren sollten. Er begann mit dem Frühling und stellte für diesen „die Heimkehr vom Feste der Madonna del Arco“ (gegenwärtig im Museum des Louvre zu Paris) dar, die bei ihrer Ausstellung zu Paris im Jahre 1827 mit allem Rechte bewundert ward. Das Fest der Madonna dell Arco, eines der zahlreichen Feste, welche der lebensfreudige, heitre, sinnliche Neapolitaner begeht, und das um Pfingsten gefeiert wird, bot Robert den Stoff zu einer ausserordentlich bewegten, von Lebensfülle überfliessenden Darstellung. Dies Bild zeigt in allen Figuren die graziösen Aeussrungen der ausgelassensten Freude.

Unter den Bildern der nächstfolgenden Jahre zeichnete sich dasjenige

der „kleinen Froschfischer in den pontinischen Sümpfen“ (gegenwärtig im Museum zu Nantes), sowie die 1829 gemalten „Pifferari vor einer Madonna“ aus, mit denen der Künstler wiederum einen interessanten Zug des römischen Volkslebens malerisch festgehalten hatte. Im Jahre 1830 malte er sein Hauptbild, das Werk, welches seinem Namen die höchsten Ehren in der Gegenwart und in ferner Zukunft sichern sollte, seine herrlichen „Schnitter in den pontinischen Sümpfen“, die im Cyclus seiner vier Jahreszeiten den Sommer zu repräsentiren hatten. Roberts grosses Meisterwerk „die Schnitter“ (im Museum des Louvre zu Paris, eine Wiederholung von der Hand des Künstlers in der Gallerie des Grafen Raczinsky zu Berlin), ist nach den schönen Worten Heinrich Heines „gleichsam die Apotheose des Lebens; bei dem Anblick desselben vergisst man, dass es ein Schattenreich giebt, und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sei, als auf dieser Erde. — Eine öde Gegend der Romagna im italienisch blühendsten Abendlichte erblicken wir auf dem Robert'schen Gemälde. Der Mittelpunkt desselben ist ein Bauernwagen, der von zwei grossen, mit schweren Ketten geschirrten Büffeln gezogen wird und mit einer Familie von Landleuten beladen ist, die eben Halt machen will. Rechts sitzen Schnitterinnen neben ihren Garben und ruhen aus von der Arbeit, während ein Dudelsackpfeifer musicirt und ein lustiger Gesell zu diesen Tönen seelenvergnügt tanzt. Links kommen ebenfalls Weiber mit Fruchtgarben, jung und schön, blumenbelastet, mit Aehren, auch kommen von derselben Seite zwei junge Schnitter, wovon der eine etwas wollüstig schmachtend mit zu Boden gesenktem Blick einherschwankt, der andre aber mit aufgehobner Sichel in die Höhe jubelt. Zwischen den Büffeln des Wagens steht ein stämmiger, braunbrustiger Bursche, der stehend Siesta hält. Oben auf dem Wagen an der einen Seite liegt weich gebettet der Grossvater, ein milder erschöpfter Greis; auf der andern Seite erblickt man dessen Sohn, einen kühnen, ruhigen männlichen Jüngling, der mit untergeschlagnem Beine auf dem Rücken des Büffels sitzt, und das sichtbare Zeichen des Herrschens, die Peitsche in Händen hält; etwas höher auf dem Wagen, fast erhaben, steht das junge schöne Eheweib des Mannes, ein Kind im Arm, eine Rose mit einer Knospe, und neben ihr steht eine ebenso holdblühende Jünglingsgestalt, wahrscheinlich der Bruder, der die Leinwand der Zeltstange eben entfalten will. Der Zauber dieses Bildes besteht im

Colorit. Die Gestalten, die sämmtlich dunkler sind, als der Hintergrund, werden durch den Widerschein des Firmaments so himmlisch beleuchtet, so wunderbar, dass sie an und für sich in freudigst hellen Farben erglänzen und dennoch alle Conturen sich streng abzeichnen. In der Farbengebung des Robert'schen Bildes erkennt man das Studium des Rafael, an diesen erinnert ebenfalls die Schönheit der Gruppirung."

Im Jahre 1831 erschienen die „Schnitter" zugleich mit den „Pifferari" und dem „Begräbniss eines römischen Landmanns" (einem seit der Revolution von 1848 aus dem Palais royal verschwundnen Bilde) auf der Pariser Kunstausstellung. Sie erregten einen Sturm des Entzückens und Robert, der im Sommer eben dieses Jahres Paris und alsdann sein Vaterland besuchte, feierte einen der glänzendsten Triumphe, die jemals einem modernen Künstler zu Theil geworden sind. Aus der Hand König Ludwig Philipps empfing er das Offizierkreuz der Ehrenlegion, die grosse Welt von Paris drängte sich mit Ovationen um den zurückhaltenden Maler, der sich auf wenige Kreise und vor allem auf seinen treusten Freund und Gönner in Frankreich, den Herrn Marcott d'Argenteuil, beschränkte.

Aber weder die grossen Erfolge seiner Kunst, noch die Eindrücke der Heinath vermochten den unglücklichen Künstler aus der tiefen Niedergeschlagenheit zu reissen, in welche ihn seine unselige Leidenschaft für die Prinzessin Charlotte Napoleon gestürzt hatte. Seit dem Jahre 1831 hatte diese Leidenschaft neue Nahrung gefunden, der Prinz Napoleon war gestorben und Robert stand jetzt seiner Wittwe mit einer Art chimärischer Hoffnung gegenüber, die dennoch keine Hoffnung war. Er ging zweimal nach Florenz, um Monate lang in der Nähe der Prinzessin zu sein, erst im Frühjahr 1832 fasste er den Entschluss sich loszureissen. Es ist nicht ganz klar, inwieweit die Prinzessin seine Leidenschaft ahnte, aber sicher, dass sie eine Zuvorkommenheit gegen ihn bewies, die freilich dem armen Künstler nicht das gewährte, was er im Leben nich zu träumen wagte und doch ersehnte, die ihn aber immer wieder an das fürstliche Haus fesselte. Selbst seine endliche Uebersiedlung nach Venedig, im Jahre 1832, sollte ihn nicht mehr retten. Ein fortwährender Briefwechsel mit der in Florenz verweilenden Prinzessin erhielt ihn in trostloser Spannung, mit deren wachsenden Einsicht über das Wesen seiner Leidenschaft stellte sich auch wachsende Verzweiflung,

eine grauenhafte Oede und Hoffnungslosigkeit bei Leopold Robert ein. Venedigs verfallene Grösse nährte die düstern und melancholischen Stimmungen und dazu kämpfte er mit seinem letzten Bilde, die „Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres" (das vierte den Winter repräsentirende Gemälde des Jahreszeitencyclus, während das dritte eine „italienische Weinlese" für den Herbst nur entworfen ward), auf eine entsetzliche Weise. Vom Herbst 1832 bis zum November 1834, über zwei volle Jahre, arbeitete er an diesem Werke. Das Bild (gegenwärtig im Besitz des Herrn Paturla zu Paris) ging aus den Eindrücken hervor, die Leopold Robert unter der Schiffer- und Fischerbevölkerung von Chioggia empfing. „Der in der Mitte des Bildes stehende Meister giebt den Befehl die Segel zu lüften, das Gepäck wird hineingetragen, das letzte an den Netzen noch geordnet. Die Frauen und kleinen Kinder sehen, seitwärts stehend, diesem Treiben mit einem wehmüthigen Gefühl zu, aber auch auf den Gesichtern der Fischer, von denen zwar edle seltne Gestalten von hinreissender südlicher Schönheit der Züge, spricht sich ein tief melancholisches Gefühl aus, als ob sie ahneten, dass sie nicht wiederkehren würden. Es ist dies", fügt Waagen hinzu, „darum so ergreifend, weil es der naive Ausdruck der ähnlichen subjectiven Stimmung des Künstlers ist, welche seinem Leben ein so frühes und trauriges Ziel setzte."

Nach der Vollendung der „Fischer" verlebte Leopold Robert noch wenige traurige Monate zu Venedig, in denen ihn auch die Gegenwart seines jüngern Bruders nicht aufzuheitern vermochte. Er erlag den Seelenleiden und einer physischen Hypochondrie, die seine klare Einsicht überwältigten und endete am 25. März des Jahres 1835 durch Selbstmord, indem er sich mit seinem Rasiermesser die Pulsader des Halses durchschnitt. Die Bestürzung über seinen Tod, die Theilnahme am trostlosen Geschick des hochbegabten Künstlers waren allgemein, und bis auf den heutigen Tag hat die steigende Geltung seiner Meisterschaft diese Theilnahme nur zu erhalten und zu mehren vermocht.

Biard und Decamps.

In der Reihe der französischen Genremaler, welche neben den Historiendarstellern der romantischen Schule eine wesentliche Bedeutung und Geltung erwarben, ragen als besonders charakteristische Gestalten Biard und Decamps hervor, zwei Künstler originellen Gepräges, denen bei aller energischen Selbständigkeit ihres Talents und ihrer Leistungen gewisse Eigenthümlichkeiten gemeinsam sind. In beiden vereinigte sich eine eminente Naturgabe und eine grosse individuelle Freiheit mit den Einflüssen des modern französischen Geistes und Wesens, und giebt ihren Schöpfungen auf der einen Seite eine geistvolle Frische und Beweglichkeit, den schlagendsten und lebendigsten Ausdruck, während sie auf der andern sich auch vom Effect um jeden Preis, vom Geschmacklosen, Absurden, Grellen und Hässlichen nicht immer fern gehalten haben.

François Biard, der „Moliere der französischen Malerei", wie er wohl getauft worden ist, stammt aus Lyon, wo er im Jahre 1800 geboren wurde, und die dort befindliche „Kunstschule besuchte. Unter den wenigen namhaften Talenten, welche aus den Provinzialakademieen hervorgingen, nimmt Biard die erste Stelle ein. Freilich verdankte er seine eigentliche Ausbildung und Reife nicht der Kunstschule von Lyon, sondern einerseits dem unermüdlichen Selbststreben jedes entschiednen und kräftigen Talents, andrerseits den bedeutenden Reisen, die er in verhältnissmässig jugendlichem Alter unternahm. Er sah Spanien, Italien, Griechenland, Kleinasien, Syrien, Aegypten, überall mit frischem Blick und lebendigster Auffassung das Volksleben beobachtend und bedeutende Studien für seine spätern Werke gewinnend. Er kehrte nach Frankreich als ein vollkommen in sich gereifter Künstler zurück, von durchaus originellem Streben beseelt, und mit einem hohen Grad technischer Meisterschaft nicht minder als mit einem ausserordentlichen Anschauungsreichthum ausgerüstet. Jenes Element, welches in der französischen Literatur und Kunst als „Esprit" eine so bedeutsame Rolle spielt, besass Biard zudem in ungewöhnlichem Maasse, und bewährte es im Verein mit seinen übrigen Vorzügen schon in den ersten Werken, die von ihm in die Oeffentlichkeit gelangten.

Für jeden französischen Künstler ist der Erfolg im Pariser „Salon", ist ein Beachtetwerden bei dieser grossen und glänzenden Kunstausstellung eine wesentliche, ja, geradezu eine Lebensfrage. Vom Augenblick einer Auszeichnung, wie sie durch dichtgedrängte Beschauergruppen um das Bild eines Malers im Salon erreicht wird, datirt der Ruhm desselben. Biard errang diesen ersten Ruf und Ruhm im Jahre 1833 durch ein grösseres Gemälde „ein arabischer Stamm in der Wüste vom Samum überfallen". Die ergreifende Scene, mit grossartig poetischer Auffassung und in glühenden Farben, ward mit vollem Recht bewundert. Ein Meisterwerk aus dem Stoffkreise seiner Reiseanschauungen und gleichfalls dem ernstesten Genre angehörig, war ferner sein 1835 zur Ausstellung gekommener „Sclavenmarkt".

Hatte der Künstler mit diesen Bildern den Beleg gegeben, dass ihm der Ausdruck erschütternder und ergreifender Wahrheit zu Gebote stehe, so erwies er sich beinahe noch bedeutender und wahrhaft unerschöpflich in einer Reihe humoristischer Darstellungen aus dem französischen Provinzialleben. Unauslöschliche Heiterkeit erregte schon seine „Revue der Dorfnationalgarde". Ihr folgten dann in den dreissiger Jahren „das Familienbad", die getheilten Honneurs", „die Folgen eines Maskenballs", „das Familienconcert", „das unterbrochne Mittagsmahl", Bilder von so schlagender Wirkung, so ächter drastischer Komik, dass sie zum Theil einen Sturm des Entzückens hervorriefen. — Im Jahre 1839 war auf der Pariser Kunstausstellung der Andrang zu den Biard'schen Gemälden so ausserordentlich, dass man militärische Wachen zum Schutze derselben aufstellte.

In seinen ernsteren Bildern verharrte Biard während dieser Periode seines Schaffens bei den Vorwürfen, die er seit seiner orientalischen Reise allen andern vorzog. Als besonders hervorragend gelten „die Befreiung der Sclaven in Algier durch Duquesne" und „der Halt in der Wüste", der mehrfach wiederholt wurde. Aber mit jener Achtsamkeit auf Stimmung und Meinung des Publikums, wie sie den Künstlern Frankreichs (selten zum wahren Vortheil) eigenthümlich ist, glaubte Biard eine Abnahme des Interesses für die von hundert Nachahmern breitgetretnen und trivialisirten orientalischen Stoffe wahrzunehmen. Rasch entschlossen gedachte er die Bewundrer seines genialen Pinsels durch völlig neue frappirende Darstellungen zu überraschen, und trat

1839 eine längere Reise in das Eismeer an. Er besuchte Spitzbergen, den nördlichsten erreichten Punkt der Erde, durchstreifte Lappland und kehrte nach Paris mit Mappen voll Studien und Entwürfen zurück, welche seinen Freunden Hoffnung zu neuen bedeutenden Erfolgen gaben. In der That erregten Biards Darstellungen aus dem Eismeere, seine verschiednen „Kämpfe mit Eisbären", seine „Lappen im Zelte", „der Missionair Cässedius bei den heidnischen Lappen" u. a. ebenso grosses Aufsehen, als Bewundrung. Auch hielt der Künstler in den nächsten Jahren daneben noch immer am heimischen Genre fest, und die Bilder „Unannehmlichkeiten einer Vergnügungsreise", „schildwachtstehende Nationalgardisten", „der Regimentstambour im Beichtstuhle", gaben seinen ersten köstlich humoristischen Scenen nichts nach.

Allein Biard begnügte sich nicht mit dem Errungenen. Im Bestreben nach immer neuen, immer frappanteren Effecten, nach ungewöhnlichen Wirkungen fing seine Kunst an seltsame Irrwege einzuschlagen, die ihn gleichweit von der Poesie seiner früheren ernsten Bilder, wie von der reizenden lebensvollen Frische, dem schlagenden und schalkhaften Witze seiner humoristischen Darstellungen entfernten. Das abenteuerlich Ungeheuerliche, das Grasse, was in der neufranzösischen Schule seit Delacroixs Vorgange, in Uebereinstimmung mit einer gleichzeitig herrschenden Literaturrichtung beliebt geworden war, begann leider Biards Phantasie und Pinsel zu beschäftigen. Schon 1845 brachte er das Schauergemälde „Johanna Shore in den Strassen Londons den Hungertod sterbend", welches eben jene gespannte Theilnahme erregte, die all diesen Irrungen zu Theil ward und die Künstler in denselben bestärkt. Spätere Gemälde, „die Schiffbrüchigen", besonders aber „der Seefahrer Hudson von seiner Schiffsmannschaft verlassen und dem Tode preisgegeben", übertrafen an Schauer und grellem Effect noch die „Johanna Shore". Und gleichsam, als sollte bestätigt werden, dass der künstlerische Charakter eins ist, und ein Maler nicht auf der einen Seite Zerrbilder, auf der andern Meisterschöpfungen bieten kann, so griff Biard von da ab auch in seinen humoristischen Gemälden fehl. Das bedeutendste unter ihnen, „Gulliver auf der Insel der Riesen", fiel ganz aus dem Gebiete eigentlicher Kunst; insofern die auf demselben befindlichen Insecten und Pflanzen — mit Hülfe des Microscops vergrössert worden waren! Zu solchen Abwegen vermochte die leidige „Wirkung" um jeden Preis

selbst einen Künstler wie Biard zu treiben, der zuvor, auf dem Gebiete des ernsten wie des heitern Genres, so Einziges und wahrhaft Vorzügliches geleistet hatte.

Während Biard in seinen ersten Bildern seine reinsten und erquicklichsten Leistungen bot, und jedenfalls in spätern Jahren keinen höhern Aufschwung nahm, legte der neben und mit ihm gleichzeitig zu Ruf gelangte Decamps einen durchaus verschiednen Weg zurück. Die Anfänge beider Meister hatten etwas Gemeinsames, denn ungefähr zur selben Zeit, wo Biards „arabischer Stamm vom Sturm überfallen", seinen Namen bekannt machte, war Decamps „türkische Schaarwache" eines der Bilder, welches von den Anhängern der akademischen Richtung schonungslos verurtheilt, von denen der romantischen Schule hocherhoben wurde.

Alexandre Gabriel Decamps, 1803 zu Paris geboren, anfänglich zum Studium der Rechte bestimmt, suchte dem früh erwachenden künstlerischen Triebe durch den Eintritt als Schüler in das Atelier einiger berühmten Meister zu genügen. Aber die schroffe Selbständigkeit seines Wesens, der innewohnende mächtige Drang nach Wahrheit des Ausdruckes, konnten sich den Akademikern nicht einmal so lange unterordnen, als dies selbst Delacroix und Ary Scheffer gethan hatten. Er verliess seine Meister, miethete sich in einer Vorstadt von Paris ein Atelier, und machte daselbst seine Studien nach der Natur. Im Louvre lernte er an den Werken der Meister — vor allen Rembrandts und Murillos — ohne sie zu copiren, und auf mehreren Reisen nach Südfrankreich und der Schweiz bildete er sich für die Landschaft aus. Er scheint sich in jener Zeit seiner Studien, während der letzten Jahre der Restauration, in einem gewissen Schwanken über die nächsten Zwecke und Ziele seines urwüchsigen Talents befunden zu haben. Seine kleinen Bilder wurden bereits geschätzt, als Mitarbeiter an mehreren illustrirten Zeitschriften erwarb er einen populären Namen, aber noch erfolgte jener innre und äussre Durchbruch nicht, welcher für jeden ächten Künstler eine Nothwendigkeit ist. Die Reise, welche Decamps 1830 nach Algier und Kleinasien unternahm, gab ihm Anlass zu dem ersten Bilde, in dem er seine kraftvoll kecke Originalität bewähren konnte, zu der schon genannten „türkischen Schaarwache". Phantastisch, grell und beinahe unschön in den Farben, aber blitzend lebendig, frappant den wunderseltsamen Ein-

druck orientalischen Strassenlebens wiedergebend, war dies Bild. Decamps besass damals noch nicht jene Vollkommenheit, welche an Biards orientalischen Gemälden und französischen Genrebildern gerühmt wurde. Aber das Urwüchsige in ihm war noch mächtiger, noch stärker, der Drang seiner Künstlerseele mehr auf alles ihm Eigenthümliche, auf das Bedeutsame und minder auf den Effect gerichtet. Dass er der Zeit und dem romantischen Fieber seine Rechnung abtrug, versteht sich beinahe von selbst, auch Decamps malte so abscheuerregende Bilder wie „die Hakenstrafe in der Türkei" und einige andre. Aber zum Unterschied von Biard, welcher auf solche Abwege erst spät gerieth, gehören dieselben bei Decamps der Jugendperiode an. Seit der Mitte der dreissiger Jahre war der Künstler in einem stetigen Aufsteigen begriffen. Und mit der ganzen Energie, welche hochbegabte Autodidakten entwickeln, strebte er einerseits nach einer Vervollkommnung seiner originellen Malweise, seiner Rembrandt, Murillo und Salvator Rosa verwandten Licht- und Farbenwirkungen, andrerseits auch nach einem höhern Gehalt, als ihn die ersten orientalischen und sonstigen Genrebilder aufgewiesen hatten. Decamps unterschied sich auch darin vonder grösseren Menge der Künstler, dass er seine Begabung auf den verschiedensten Gebieten der Kunst geltend zu machen wusste und alle Unterabtheilungen des Genre, (sofern dasselbe als Gegensatz zur historischen Kunst im grossen Styl aufgefasst wird,) vollkommen beherrschte. Er zeichnete sich als Landschafts- und als Thiermaler aus, er stellte ernste und humoristische Scenen des Lebens und der Dichtung mit gleicher lebendiger Wahrheit des Ausdrucks dar, und er entwarf endlich eine Reihe von Skizzen und Bildern, die auf der Grenze zwischen Genre und Historie stehen, und ihn nur einen Schritt hinter den höchsten und grössten Lebensäusserungen der Kunst zurückbleiben liessen. Die Zahl seiner Oelbilder ist eine ziemlich beträchtliche und ihnen gesellen sich ganze Reihen von bedeutenden Aquarellen und vorzüglichen Zeichnungen hinzu. Unter Decamps' Landschafts- und Marinebildern wurden seiner Zeit „der Hafen von Smyrna" und „die Villa Pamphili" am höchsten gerühmt. Seine Thierstücke theilen sich in wirkliche Jagdscenen und Thierportraits, und in geistvolle Travestirungen, bei denen er seine Virtuosität in Darstellungen von Affen zur scharfen Verspottung menschlicher Gebrechen und Schwächen benutzte. Von seinen Genrebildern verdanken, ausser den schon

genannten noch einige, wie „der türkische Metzgerladen", „die türkische Knabenschule", „Beduinenkinder", „Kaufbuden von Beirut" und andre, den orientalischen Eindrücken des Künstlers ihre Entstehung. Viele aber sind aus dem französischen und spanischen Volksleben gegriffen, und selbst die Pariser Strassen- und Vorstadtwelt gab Decamps Anlass zu originellen und immer fesselnden Darstellungen.

Während jene Genossen der neu-französischen Malerschule, welche man vorzugsweise als die Historienmaler bezeichnete, in Shakespeare, Goethe und Byron nach darstellbaren Momenten und Inspirationen suchten, griff Decamps zu Cervantes. Er hat in Bildern und Zeichnungen mehr als eine Scene des „Don Quixote" mit schöpferischer Originalität und doch durchaus im Geiste der Dichtung wiederzugeben verstanden. Zu Decamps Meisterleistungen zählen beinahe alle seine Don Quixotebilder, vorzüglich aber „Don Quixote mit Sancho Pansa ins Gebirge reitend" (im Besitz des Baron von Rothschild). Wenn er schon in diesen Werken sich über den reinen Naturalismus, dem er anfänglich gehuldigt hatte, erhob, so gilt dies in noch höherem Sinne von jenen Compositionen, bei denen viel gestritten worden ist, ob Decamps auf dieselben hin den Namen eines Historienmalers oder nur den eines Genremalers im höhern Styl in Anspruch nehmen könne. Gestehen wir ein, dass in diesem Streit verzweifelt viel Müssiges liegt und geben zu, dass Decamps eine jener schwer definirbaren Künstlererscheinungen, wie z. B. im siebzehnten Jahrhundert Salvator Rosa war. Die beiden grossen Bilder: „Marius' Schlacht gegen die Cimbern" und „Josuas Schlacht gegen die Ammoniter" (beide früher in der Sammlung des Herzogs von Orleans), die sich durch ihre schlagende Energie und das Feuer der Darstellung auszeichnen, mochten noch als Schlachtbilder bezeichnet werden. Schwieriger dürfte es sein, Decamps „Leben Simsons", neun farbige Cartons (in der Sammlung des Herrn Delessert zu Paris), in denen mit kraftvollstem Ausdruck, lebendigster Charakteristik und nicht ohne feines Stylgefühl und treffliche Durchbildung die Schicksale des biblischen Heroen dargestellt sind, unter die Genrebilder zu rechnen. Und noch unangemessner erscheint dies den grossen Bildern „der Kampf Simsons mit den Philistern" und „Christus vor Gericht" gegenüber, von denen ein geistvoller Beurtheiler mit Recht sagte: „dass sie wirklich von alttestamentarischem Geist durchweht seien." In ihnen erreichte der Maler das

Höchste, was ihm beschieden war, und welche Entwicklung auch die französische Kunst in Zukunft nehmen möge, so sichern diese Gemälde Decamp's Namen eine hervorragende Stelle in der Geschichte eben dieser Kunst.

Das äussre Leben des Künstlers war vom Augenblick an, wo ihn der Ruf gekrönt hatte, ein glücklicher und der Ertrag seines Talents gewährte ihm eine behagliche Existenz, selbst nach modern französischen Anfordrungen. Nur in den letzten Jahren trübte sich dies genuss- und erfolgreiche Künstlerdasein, indem die Folgen übergrosser Anstrengungen seiner jungen Jahre Decamps zu einer beinahe völligen Ruhe zwangen. Er lebte einige Zeit in Südfrankreich und kehrte auch später nicht nach Paris zurück, sondern liess sich in Fontainebleau nieder. Wenn der kaiserlich französische Hof daselbst weilte, war Biard als berühmter Künstler, zudem als kühner Reiter und Jäger, ein gerngesehener Gast desselben. Im August des Jahres 1860 nahm er an einer der grossen Hetzjagden in den Wäldern um Fontainebleau Theil und fand bei ihr seinen Tod, indem er von einem wild gewordnen Pferde gegen einen Baumstamm geschleudert wurde und fast unmittelbar darauf verschied.

In Biard wie in Decamps treten uns durchaus charakteristische und fraglos bedeutende Künstlererscheinungen der neufranzösischen Schule entgegen. Und das, was sie bei allen Irrungen, und keineswegs frei von den schlimmsten Einwirkungen eines gewissen Zeitgeistes, doch Bewundrungswürdiges und Bleibendes geleistet haben, spricht nicht minder, als die besten Productionen Vernets, Delacroixs, Delaroches, Ary Scheffers und Roberts dafür, dass der Bruch mit der rein akademischen Kunst und der Befreiung der Individualität im Grossen und Ganzen einen glücklichen Wendepunkt im französischen Kunstleben bedeutet hat.

Louis Gallait.

Während die niederländische Kunst des fünfzehnten wie des siebzehnten Jahrhunderts eine durchaus germanische war, und von den Tagen der Van Eycks bis zu denen des Rubens und Rembrandt, ihre Bezüge zu Deutschland so wenig verläugnete, als die vlämische und

holländische Sprache ihre Verwandtschaft mit der des Mutterlandes, bildete sich in unseren Tagen auf südniederländischem Boden eine Malerschule, welche in starker Abhängigkeit von Frankreich wirkte und schuf. Allerdings nicht in völliger. Denn wie sehr auch die modernen belgischen Maler mit den französischen in Bezug auf Auffassung, auf Technik und äussere Mittel der Kunst übereinstimmen mögen, so wurden sie wiederum durch ein Element von den Pariser Romantikern geschieden, welches ihnen eine gewisse Selbständigkeit verlieh. Ihr national-provinzieller Patriotismus räumt ihnen eine eigenthümliche Sonderstellung ein. Trotz des Uebergewichts, welches das wallonisch-französische Element in Belgien über das vlämisch-deutsche erlangt hat, leben die Erinnerungen des Landes, der „Provinzen" als gemeinschaftliche fort, und entwickelten sich seit der Gründung eines eignen belgischen Königreichs zu doppelter Stärke. Der charakteristische Unterschied der belgisch-französischen Malerschule von der Pariser romantischen liegt daher wesentlich in der Stärke des patriotischen Elements, in dem fast durchgehenden Bestreben, die Stoffe zu beinahe allen bedeutenderen Kunstwerken aus der belgischen Landesgeschichte zu wählen. Trotz alledem aber dependirt die moderne belgische Kunst — mit wenigen erst ganz neuerlichen Ausnahmen, — von der neufranzösischen, und wird fast fraglos in der dereinstigen Kunstgeschichte kaum von derselben getrennt werden können.

Unter den Malern, welche dieser neuen belgischen Kunst angehören, gelangten frühzeitig zwei: de Biefve und Louis Gallait zu einem europäischen Rufe. Da nun von diesen beiden Gallait offenbar die bedeutendere Entwicklungsfähigkeit, das höchste Streben besass, da er seinen rasch errungenen Ruhm durch spätere Werke zu festigen wusste, so darf er mit vollem Recht als der würdigste Repräsentant der „belgischen Schule" des neunzehnten Jahrhunderts angesehen werden.

Louis Gallait ward im Jahre 1810 zu Tournay geboren. Wie bei beinahe allen bedeutenderen Malern trat ein entschiednes Talent zur Kunst frühe bei ihm hervor. Aber die gewöhnliche Begleiterin des werdenden Talents, die Dürftigkeit, fehlte gleichfalls nicht, und so musste sich der junge Gallait entschliessen, als Schreiber bei einem Juristen einzutreten. Nur kurze Zeit indess vermochte er sich bei diesem Entschluss der Noth zu beruhigen. Und obschon sich ihm von keiner

Seite Hülfsmittel darboten, so bezog er doch 1829 die Akademie von Tournay, bereit jede Entbehrung zu ertragen, wenn ihm nur der Weg zur heissersehnten Kunst offenstehe. An dem Maler Hennequin, einem Schüler Davids, welcher damals die im Ganzen unbedeutende Zeichenschule von Tournay leitete, gewann Gallait glücklicherweise einen einsichtigen Lehrer, der die grosse und glänzende Begabung seines Schülers erkannte. So munterte er ihn zu frühzeitiger selbständiger Production auf, und bereits im Jahre 1832 hatte Gallait ein Bild „gebt dem Kaiser was des Kaisers ist“ vollendet, für welches ihm der erste Preis zu Theil ward. Gemeine Verläumdung wusste das Gerücht auszusprengen, dass diese Auszeichnung eine unverdiente gewesen sei, und Hennequin am Bilde seines Lieblingsschülers das Beste gethan habe. Insofern war es für Gallait ein Glück, dass sein Meister schon im nächstfolgenden Jahre starb und er nun Gelegenheit erhielt, durch ein nach dessen Tode begonnenes Bild „Christus die Blinden heilend“ seine Neider und Verläumder siegreich zu widerlegen. Dies Gemälde fand nicht allein einen ausserordentlichen Beifall, sondern wurde auch für die Kathedrale von Tournay angekauft und dem armen Künstler dadurch die Mittel zu seiner ersten Studienreise gewährt. Gallait begab sich auf ein halbes Jahr nach Antwerpen, der Stadt des Rubens und Van Dyck, und hatte ausserdem so eifrige Freunde seines Talents damit gewonnen, dass dieselben den Magistrat von Tournay zu einem Reisestipendium für den Maler zu bewegen wussten. Er ging nun zuvörderst nach Paris, hierin dem allgemeinen Zuge der Belgier folgend, welche sich damals vollkommen der französischen Geisteswelt angeschlossen hatten. Die Zeit seines Aufenthalts in Frankreich benutzte Gallait, um sich jene brillante Technik, jene Vollkraft und Wirkung der Farben anzueignen, die das Hauptverdienst der eben berührten französischen Maler war, und die auch ihn späterhin vor allem auszeichnen sollte.

Ganz in der Weise der französischen Romantiker verband Gallait die Darstellung grosser historisch dramatischer Momente mit der Wiedergabe vou Genrescenen, durch welche ein besonders poetisch-drastischer Moment zur Anschauung gebracht werden sollte. Der erstern Gattung gehörte in den Jahren von 1834—1839 sein „Herzog Alba“ und noch mehr sein „Hiob“ an, der im Pariser Salon grosses Aufsehen erregte, während ihm „Montaignes Besuch bei dem gefangnen Tasso“ gleiche

Auszeichnung in Belgien und Frankreich erwarb. Unter den letztern sind Gallaits „wandernde Musikanten“, „die Bettler“ (im Museum zu Lüttich) und „der Armenversorger“, sowie die späteren „slavischen Musikanten“ (Ravené'sche Sammlung in Berlin), „der unglückliche Geigenspieler“ u. a. zu nennen, welche vielfach durch Kupferstich und Lithographie bekannt geworden sind. Bis zu dieser Zeit schien der Künstler Frankreich ebensosehr angehören zu wollen, als Belgien; im Museum zu Versailles ward von ihm „die Schlacht von Mont Cassel“ mitten unter den Werken aufgenommen, mit welchen die französischen Künstler eine Bildergallerie der französischen „Gloire“ herzustellen suchten.

Aber seinen eigentlichen und wahrhaften Ruhm sollte Gallait durch das Einlenken in die Bahn jener specifisch belgischen Geschichtsdarstellung gewinnen, die eben damals und wesentlich durch sein Verdienst eine gewisse Sonderstellung der belgisch-französischen Kunst herbeiführte. Im Jahre 1840 vollendete Gallait sein grosses Werk „die Abdankung Kaiser Karls V.“ Er stellte in demselben einen der bedeutendsten Momente der niederländischen Geschichte, eine historische Haupt- und Staatsaction von gröster innrer Bedeutung und entsprechendem äussern Glanz dar. Der Künstler fand hier ohne Zwang Gelegenheit, alle bedeutenden Persönlichkeiten der Niederlande des sechszehnten Jahrhunderts auf seinem Gemälde zu vereinigen, denn nicht eine dürfte an jenem denkwürdigen Tage gefehlt haben, an dem der Herrscher die Kronen und Krönchen der Provinzen auf das Haupt seines Sohnes Philipp setzte. Gallaits Bild erregte das doppelte Interesse, das die Vereinigung einer ausserordentlich wirksamen dramatischen Situation und einer reichen Zahl allbekannter Portraitfiguren bietet. Der stylvolle Aufbau des Bildes, die Energie der Scene, das charakteristische Leben aller Gestalten und Köpfe, vereinigten sich mit einer so kraftvollen, so glänzenden und bewundrungswürdig klaren Farbengebung, dass schon aus ihr und dem nationalen Stoff allein die Begeistrung, welche Gallaits „Abdankung“ in Belgien hervorrief, zu erklären wäre. Aber es hiesse in die principielle Ungerechtigkeit einzelner deutscher Beurtheiler einstimmen, wenn man vergessen wollte, dass dem Bilde die erstangedeuteten Vorzüge vor und neben dem vollendeten Colorit zu eigen sind.

Der Triumph, den Gallait mit diesem Werke errang, war in der Geschichte der neueren Malerei fast beispiellos. In Frankreich wie in Deutschland, (wo es zugleich mit de Biefves „Unterzeichnung des Compromisses durch die Geusen" in öffentlichen Ausstellungen bekannt ward,) in Holland und England drängte man sich mit Entzücken zu demselben. Der König von Holland bestellte eine Wiederholung des Bildes, König Ludwig Philipp von Frankreich verlieh Gallait den Orden der Ehrenlegion. Natürlich überstieg der Enthusiasmus in Belgien beinahe das Maass. Der Leopoldsorden schien eine zu geringe Auszeichnung für den nationalen Künstler, eine eigne Medaille ward zu Gallaits Ehren geschlagen, Geschenke aller bedeutenden Städte und Corporationen des Königreichs, unter denen auch Tournay, des Künstlers Geburtsort nicht fehlte, Festmahle, von den Künstlergesellschaften Brüssels und Gents veranstaltet, Huldigungen jeder Art, bewiesen Gallait, dass der glückliche Augenblick noch immer in der Geschichte der Kunst sein altes Recht behauptet.

Uebrigens ward der Künstler durch seinen grossen Erfolg keineswegs verleitet, das betretene Feld rasch auszubauen und auszubeuten. In den nächsten Jahren sammelte er seine Kraft und begann wiederum die eingehendsten Studien für neue grössere Werke. Zur Oeffentlichkeit gelangten in dieser Periode nur einige Portraits und Genrebilder. Dafür trat er seit dem Jahre 1848 wieder rasch nacheinander mit mehreren bedeutenderen Werken hervor. Zunächst mit seinem „Graf Egmont sich zum Tod vorbereitend", alsdann mit der „Bestürmung Antiochiens" (die in den Besitz des Königs von Holland überging) und endlich im Jahre 1851 mit dem zweiten seiner Werke, welches rasch eine europäische Berühmtheit erlangte, „die Brüsseler Schützengilde den Leichen Egmonts und Horns die letzten Ehren erweisend".

Das letztgenannte Gallait'sche Bild machte, nachdem es im Vaterlande des Künstlers einen Sturm des Enthusiasmus wachgerufen hatte, eine Rundreise durch Deutschland. Auch hier in allen grösseren Städten von entzückter Bewundrung begrüsst, regte es gleichwohl aufs neue und aufs heftigste den alten Streit an, ob eine, wenn auch noch so meisterhafte, lebendige und farbenblendende Darstellung einer einzelnen Situation und Scene, ohne tieferen Gedankeninhalt, der historischen Kunst im eigentlichen und höheren Sinne des Worts angehöre. Von der einen

Seite ward dies in Hinblick auf die grössten Meister heftig verneint, von einer andern um so entschiedner bejaht. Den „Exequien Egmonts und Horns" gegenüber ward die Behauptung aufgestellt, dass allein auf diesem Wege und mit diesen Mitteln eine moderne historische Kunst möglich sei. In der Nachwirkung, die das Gallait'sche Bild auch auf deutsche Künstlerkräfte gewann, erwies sich unzweifelhaft die Bedeutung desselben. Es ward aber nur zu sehr vergessen, dass derselbe nationale Geist, welcher Gallait zu dieser künstlerischen Auffassung und diesen künstlerischen Ausdrucksmitteln geführt hatte, davon abmahnen musste, auf deutschem Boden Bilder gleichen Gepräges schaffen zu wollen. Wenn die Belgier vielleicht mit Recht in Situationen und Momenten, wie „die Exequien Egmonts und Horns", den Vollgehalt ihrer doch immerhin provinziellen nationalen Geschichte dargestellt erblicken, so heisst es den eigentlichen Genius des deutschen Volkes und die ganze Grösse seiner historischen Stellung verkennen, wenn man auch in Deutschland in der Darstellung einzelner Momente aus provinzieller Geschichte das Höchste erreicht und geleistet wähnt.

Uebrigens mochten sich auch Tausende, die nicht in den unbedingten Enthusiasmus für Gallaits Werk einstimmen konnten, der wirkungsvollen Gruppirung, Charakteristik und der meisterhaften Ausführung des Ganzen erfreuen. Die Pracht, Tiefe und Sättigung der Farben erwies sich, der Gallait'schen „Abdankung" gegenüber, noch gesteigerter und selbst in die Einsicht, dass auf diesem Wege zuletzt die Betonung des äusserlichen Details die einfach grosse und schöne Wirkung eines Kunstwerks erdrücken müsse, mischte sich doch wieder die Anerkennung der wirklich unübertrefflichen Einzelheiten.

Dem Künstler wurden übrigens nach diesem zweiten grossen Werke neue Ehren zu Theil. Der König Leopold von Belgien verlieh ihm das Offizierkreuz des Leopoldordens, der König von Preussen nahm ihn unter die Ritter der Friedensklasse des Ordens pour le merite auf. Die Ernennung Gallaits zum Ehrenmitglied der bedeutendsten Akademieen, welche entweder schon früher erfolgt war oder in der nächsten Zeit stattfand, war nur eine gerechte Anerkennung und Würdigung der Thatsache, dass, wie man auch über die belgisch-französische Kunst der Neuzeit denken möge, doch Gallait das Verdienst nicht abgesprochen werden kann, die einmal eingeschlagene Richtung mit hoher Begabung, grosser

Energie und dem strengsten Ernst verfolgt und in seiner besondern Weise ein Vollendetes, Insichgeschlossnes erreicht zu haben.

Alexandre Calame.

Neben Belgien besitzt Frankreich am französisch redenden Theile der Schweiz eine Art geistiger und künstlerischer Provinz, zu welcher ein näheres Verhältniss jederzeit stattfand, und mit der mannichfache Verbindungen und Beziehungen bis auf diesen Tag fortwähren. Und so mag denn auch der Anspruch als nicht unberechtigt erscheinen, mit dem die französische Kunst den Genfer Alexandre Calame, einen der hervorragendsten Landschaftsmaler des neunzehnten Jahrhunderts, als den ihrigen bezeichnet und unter den französischen Künstlern seinen Namen in erster Reihe mit aufführt.

Alexandre Calame wnrde im Jahre 1803 zu Neufchatel geboren und widmete sich der Kunst unter der Leitung des Genfer Malers François Diday, der seit den ersten Jahrzehnten unsres Jahrhunderts einen beträchtlichen Ruf als Darsteller seines Heimathlandes erlangt hatte. Genf, die Hauptstadt des Calvinismus und seiner nüchternen Auffassung des Lebens, hätte niemals der Sitz einer blühenden Schule historischer Kunst sein können, insofern in seinem Staats- und Volksleben, in seinem Cultus und Gesellschaftsdasein alle Vorbedingungen dazu fehlten. Dagegen führt die ebenso einzig schöne als wunderbar grossartige Natur um Genf, das zauberhafte Panorama an den Ufern des Leman die künstlerischen Talente zur Landschaftsdarstellung, der sich nach allen Seiten hin die reichsten und herrlichsten Gebiete eröffnen. Während daher von keinem irgendwie bedeutenden Historienmaler Genfs und seiner Umgebungen gesprochen werden kann, gewannen mehrere Landschaftsmaler, die nach Geburt, Bildung und wesentlichen Aufenthalt der Stadt Calvins angehörten, eine beträchtliche künstlerische Geltung. Unter ihnen erschien zunächst als der Hervorragendste eben François Diday, welcher nur durch seinen grossen Schüler Calame übertroffen werden sollte.

Didays Kunstrichtung war diejenige eines energischen kraftvollen Naturalismus. Bei der Grossartigkeit, dem Zauber der ihn umgebenden

Schweizernatur, durfte der Künstler unbesorgt um eine bedeutende und sichre Wirkung seiner Gemälde sein, wenn es ihm anders gelang, dieselbe in möglichster Treue, mit kraftvollen Farben und in dem blendenden Spiel ihrer Lichter wiederzugeben. Darauf richtete sich zunächst das Bestreben Didays und sah von einem tieferen geistigen Erfassen des Stoffs, von einer gewissen Verklärung desselben um so leichter ab, als der Beifall, welcher der einfachen Wiedergabe effectreicher Wirklichkeit zu Theil ward, ihn und seine Schule auf ihrem Wege kräftigte.

Unter den verschiednen Talenten, welche den Unterricht Didays genossen und sich unter seiner Leitung nicht nur zu vorzüglichen Malern bildeten, sondern grösstentheils auch die kleinern Darstellungsmittel der Radirung und der Lithographie beherrschen lernten, musste dasjenige Alexandre Calames alsbald die grössten Hoffnungen erregen. Derselbe bemächtigte sich rasch alles dessen, was der Meister zu lehren hatte, strebte aber, wie alle hochbegabten Schüler, darüber hinaus. So beschränkte sich Calame bei seinen umfassenden und überaus eingehenden Studien nicht auf die Schweiz, sondern wanderte auch nach Italien und gewann dort nicht minder, als in den heimischen Alpen Motive zu den wirksamsten und grossartigsten Bildern.

Während der vierziger Jahre war Calames Ruf rasch im Wachsen. Seine völlige Niederlassung in Genf, als einem Orte, den Tausende von hochgestellten, reichen und kunstsinnigen Reisenden alljährlich besuchen, noch eben erfüllt von den Herrlichkeiten, die der Maler so meisterhaft darzustellen wusste, mag allerdings dazu beigetragen haben, dass Calames Werke günstiger verkauft wurden und sein Name in weitere Kreise drang, als es bei anderen nicht minder hochstehenden Künstlern, besonders Deutschlands, der Fall war. Nichts desto weniger lag in der allgemeinen Bewundrung, mit welcher von Calames Landschaften gesprochen wird, keine jener Ueberschätzungen der Mode, von denen die Geschichte der Kunst wohl zu berichten weiss.

Die Leistungen Calames, besonders in der Zeit seiner ersten Frische und der vollen ungeschwächten Kraft waren und sind in der That bewundrungswürdig. Mit einer ausserordentlichen Treue des Naturstudiums, mit energischer Darstellung der Wirklichkeit verbindet er einen grossen poetischen Sinn, welcher die Natur in ihren mächtigsten Stim-

mungen, ihren gewaltigsten Momenten zu belauschen und dieselben frei von unschönen Zufälligkeiten auf die Leinwand zu zaubern versteht. Mag Calame entweder die majestätische Pracht und Ruhe der höchsten Alpengipfel im leuchtenden Schein der Sonne, im Schimmer des Morgens und Abends darstellen, mag er die pittoresken wasserdurchrauschten Thäler der Schweiz idyllisch auffassen oder endlich, was ihn besonders anzieht, die Alpennatur im Kampf der Elemente, in der wilden Bewegung von Stürmen und Gewittern zeigen; überall bethätigte er ebensosehr eine innewohnende Poesie, eine geistvolle Eigenthümlichkeit, die ihn weit über den gewöhnlichen Naturalismus erhebt, als die meisterhafteste Durchbildung und malerische Vollendung seiner Bilder. Calames kraftvolle, saftige Färbung und die zu Zeiten übertreue Detaillirung bringen wohl bei dem Beschauer den Eindruck der Täuschung hervor, aber die grösseren Werke des schweizerischen Meisters beweisen hinlänglich, dass seine Kunst einem höheren Ziele als eben dieser zustrebte.

Calame hat eine ausserordentlich grosse, in spätrer Zeit vielleicht zu grosse Anzahl von Bildern geschaffen. Dieselben riefen, soweit sie zur Oeffentlichkeit gelangten, jederzeit ein ungetheiltes Interesse sowohl der einsichtigen Kunstfreunde und Kunstkenner, als des instinctiv bewundernden Laienpublikums wach. Die meisten derselben gingen in den Privatbesitz über und so vermögen wir nur an einige, „die Jungfrau", „der Montblanc", „der Mont Cervin", „der Felsensturz im Haslithal", „der Brienzer See", „der Handeckgletscher", „der Wasserfall von Handeck", „der Monte Rosa", „der Eichenwald im Sturm", „Hochgebirge", „die Tempelruinen von Pästum" zu erinnern.

Die vier letztgenannten Bilder Calames gehören zu den wenigen, die Eigenthum öffentlicher Gallerieen in Deutschland sind, und bilden den beinahe werthvollsten Besitz des Museums zu Leipzig. Sie allein sind schon ausreichend, eine vollständige Vorstellung von der Kunst Calames zu geben, und eine gerechte Würdigung desselben zu veranlassen. Die Grösse und der Geist der Auffassung gehen in ihnen mit der Wahrheit der Charakteristik und der Energie des Colorits Hand in Hand. Besonders das herrliche Bild des „Monte Rosa" und die im Sonnengold des Südens schimmernden „Tempelruinen von Pästum", (die beinahe eine Landschaft mit historischem Charakter genannt werden dürfen,)

zeigen Calame auf einer Höhe, welche neben ihm nur wenige Maler der Neuzeit erreicht haben.

Zugänglicher und allgemeiner bekannt als so viele andre ausgezeichnete und treffliche Werke Calames, die im Privatbesitz selten oder gar nicht sichtbar werden, sind seine Radirungen und Lithographien schweizerischer Ansichten. Es existiren wohl mehrere hundert dieser Blätter, welche, zum Theil in meisterhafter Weise ausgeführt, besonders für alle diejenigen den Besitz eines kleinen Bruchtheils Calame'scher Kunst ermöglichen, die sich an den Naturherrlichkeiten der Berner Oberlandes, des Genfer Sees und seiner einzigen Umgebungen in Wirklichkeit entzückt haben. — Calame, welcher übrigens lebenslang zu Genf in eifriger künstlerischer Thätigkeit ein sehr zurückgezogenes Dasein führte, bleibt mit seinen grossen Werken wie mit diesen kleinen Blättern eine der originellsten und bedeutsamsten Erscheinungen französischer Kunst, und wenn wir seiner hier gedachten, so gilt von ihm mit vollster Wahrheit das Wort: zuletzt, nicht der Letzte.

Die neue deutsche Kunst.

Wenn es unzweifelhaft bleibt, dass die von Asmus Carstens und seinen deutschen Genossen erstrebte Wiedererneuerung der Kunst von reinerem und tieferem Geiste beseelt, auf wahrhaftere und höhere Ziele gerichtet war, als alle gleichzeitigen David'schen „Reformen" in Frankreich, so erscheint es nur folgerecht, dass auch die Weiterentwicklung der deutschen Kunst einen ganz anderen Verlauf nahm, als die der französischen. Und schon jetzt, ehe diese Entwicklung irgend einen Abschluss erreicht hat, lässt sich ohne allen Zweifel voraussetzen, dass unter den deutschen Meistern der Neuzeit wenigstens einige den grössten und erlauchtesten Namen aller Zeit von der künftigen Geschichte der Kunst hinzugesellt werden müssen. Vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts bis auf die unmittelbare Gegenwart entfaltete sich ein so mächtiges und reiches Kunstleben, wie es auf deutschem Boden seit den Tagen Dürers und Holbeins nicht mehr erblüht war.

Das Wiedererwachen ächten künstlerischen Sinns fiel, wie schon früher gesagt ward, genau mit den ersten grossen Schöpfungen der wiedererstarkten Literatur zusammen. Der Acker, den eine fünfzigjährige oft mühevolle geistige Arbeit bereitet hatte, konnte und sollte nicht blos die Früchte der Dichtung tragen. Dieselben Jahre, in denen Schiller's und Goethe's vereintes Wirken zu den höchsten Zielen führte, waren auch die, in welchen Asmus Carstens zu Rom das Glück reinen Schaffens und Bildens genoss. Und sicher übten die grossen Dichter der Nation auf die Entfaltung der neuen deutschen Kunst einen nicht minder bedeutenden,

nicht minder begeisternden, wenn auch weniger sichtbar hervortretenden Einfluss aus, als ihre Nachfolger, die Genossen der romantischen Dichterschule. Es ist zwar üblich geworden, die Gruppe von Künstlern, welche sich zunächst an Carstens anschloss, als durch eine breite Kluft von derjenigen getrennt anzusehen, die im Anfange dieses Jahrhunderts das Panier der deutschen Kunst erhob. Und man hat sich daran gewöhnt, die erstere durchaus und allein im Bezug zur classischen, die zweite in eben so ausschliesslichem Verhältniss zur romantischen Dichtung darzustellen. In Wahrheit war die Kluft in der allgemein angenommenen Weise niemals vorhanden, denn der grösste Meister der neuen deutschen Kunst und des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt, Peter Cornelius, hatte die geistigen Elemente, von denen Goethe und Schiller, von denen Carstens erfüllt waren, nicht minder in sich aufgenommen, als jene, welche Overbeck und Veit beseelten. Ebensowenig liess sich Schnorr und andern Künstlern gegenüber von „katholisirender" Romantik sprechen, und überhaupt gab es zwischen der deutschen Künstlergruppe in Rom am Ende des vorigen und der im Beginn dieses Jahrhunderts einige Bindeglieder und keineswegs nur trennende Momente.

Allerdings wurde die „Romantik" bedeutungsvoll für die junge deutsche Kunst. Die Begeisterung, mit welcher Tieck, beide Schlegel, Novalis, Wackenroder und ihre Gesinnungsgenossen, auf das Mittelalter, auf die Zeit der deutschen Volksmacht, auf die Blüthe nationaler Kunst und Dichtung zurückwiesen, musste unter den politischen Verhältnissen am Beginn dieses Jahrhunderts von der tiefgehendsten Wirkung sein. Gegenüber dem Druck und der Schmach der französischen Herrschaft in Deutschland war es nur natürlich, dass man sich gern und mit Eifer in die grossen Erinnerungen, die mit schimmernden Farben bekleidet wurden, versenkte. Angesichts einer unglaublichen Zerfahrenheit der Verhältnisse, erwachte das religiöse Bedürfniss mit aller Stärke, und wenn die romantischen Dichter sich auf das Mittelalter, als die Periode des innigen Glaubens, der frommen Hingebung, des Wunders und der Sage beriefen, so war dies nur der poetische Ausdruck einer im Leben von Tausenden empfundnen Sehnsucht. Die Romantik erweckte ganz unläugbar gewisse Elemente des reichen deutschen Geistes, der nationalen Kraft, welche durch die grosse geistige Bewegung von Lessing bis Schiller noch nicht wachgerufen waren. Sie vermochte eben darum den ausser-

ordentlichsten Einfluss auf ein junges Künstlergeschlecht zu üben, das in diesen Tagen erwuchs. Noch verstärkt wurde dieser Einfluss durch das Interesse, welches die romantischen Dichter und Schriftsteller vorzugsweise an der Malerei nahmen, durch ihre unablässige Hindeutung auf die grossen Schöpfungen der altitalienischen und altdeutschen Meister.

Bei alledem ist jedoch, wie schon oben gesagt, die neue deutsche Kunstentwicklung viel zu einseitig als Folge der Romantik angeschaut, viel zu sehr nach Erscheinungen wie Overbeck und Veit, viel zu wenig im Grossen und Ganzen beurtheilt worden. So allein hat es geschehen können, dass von gewissen Seiten hartnäckig an der Meinung festgehalten wurde, es sei die ganze neue deutsche Kunst von mittelalterlichen Tendenzen erfüllt, dem Geist und der Bildung der Neuzeit abhold, ja feindselig. Von diesem Vorurtheil beirrt, bedurfte die Nation einiger Jahrzehnte, um die eigentliche Bedeutung der künstlerischen Thaten von Rom und München zu erkennen. Die höchsten Triumphe der Neuzeit auf dem Gebiete der Kunst sind aber durch diese Thaten nicht minder an deutsche Namen geknüpft worden, als dies wenige Jahrzehnte zuvor auf dem Felde der Dichtung geschehen war.

Auch bei der Entfaltung der neuen deutschen Kunst erwuchs die tausendfältige Frucht aus unscheinbarem Samenkorne und führten die bescheidensten schlichten Anfänge zu glanzvollen Resultaten. Als Carstens im Jahre 1798 zu Rom starb, hinterliess er zwar in der ewigen Stadt und im Vaterlande eine Anzahl gleichgesinnter, gleichstrebender Freunde und Genossen. Aber in den deutschen Kunstverhältnissen herrschten noch dieselben Erscheinungen und Elemente, von denen sich der Reformator für immer abgewendet hatte, und die es andrerseits an feindseligem Hass gegen ihn und jede erstrebte Erneuerung nicht fehlen liessen. — Und doch war schon ein entschiedner Umschwung zum Bessern eingetreten. Denn während die Akademieen, die officiellen künstlerischen Bildungsstätten beinahe ausnahmslos die seelen- und wesenlose Kunstfertigkeit, die öde Routine des achtzehnten Jahrhunderts verfochten, traten die jungen Talente, traten nahzu alle begabtere und strebendere Naturen in die offenste Opposition. Und da sich nirgend im Vaterlande eine Stätte zeigte, auf der eine freiere Entfaltung, eine ächte Entwicklung möglich gewesen wäre, so schlugen im ersten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts oder unmittelbar nach demselben diejenigen Künstler, welche vom wahren

Geiste erfüllt waren, den Weg nach Rom ein. In der ewigen Stadt bildete sich die neue deutsche Schule, welche das, was Carstens verheissen hatte, erfüllen sollte. Es ist nicht vollkommen der Wahrheit angemessen, wenn der in den jungen deutschen Künstlern erwachende Drang nach Rom lediglich auf Rechnung ihrer „romantischen" Neigungen gesetzt wurde, und wenn man meint, die Anziehungskraft, welche einen Carstens, einen Thorwaldsen dahin gezogen, sei für Männer wie Cornelius überhaupt nicht vorhanden gewesen. Aber unzweifelhaft und unläugbar war es, dass die meisten der jungen deutschen Genossen nicht nur von den Erinnerungen und Resten der alten Welt, nicht nur von der künstlerischen Herrlichkeit des Vatikans und der Sixtina, sondern ebensowohl von der „Hauptstadt des Glaubens und der Kirche" die besten Wirkungen auf ihr Streben und Schaffen erwarteten. In Rom war nach der Meinung der Romantiker der Schlüssel zu dem grossen Geheimniss zu finden: „die in weltlichem Hochmuth und Verflachtheit versunkne Welt wieder in die Angeln zu heben." Vom Sitze St. Peters aus, erfüllt von den höchsten religiösen Dingen, sollte die Kunst der Welt die Wahrheit predigen. Aber damit solch strahlendes Licht ausströme, damit die gebrochne Kraft sich wieder ererheben könne an der Herrlichkeit der Vergangenheit, an den Wundern des ewigen Gottes, dazu bedurfte es Werke frommen Glaubens voll, welche entfernt vom grellen Licht des Tages, entfernt von dem Getümmel einer ehrgeizigen nach dem Scheine ringenden Welt, in reinem Sinn voll Gebet, in der tiefen Ruhe des Gemüths, in der zaubervollen Stille einer umfriedeten Dämmerung geschaffen wurden.

In diesen Anschauungen und Erwartungen betrat vor Allen derjenige Künstler, welcher am entschiedensten von den Einflüssen der Romantik bestimmt ward, *Fr. Overbeck*, die ewige Stadt. Mit einer Anzahl von Freunden bezog er einige Zellen des Klosters S. Isidoro, um hier sein Ideal christlichen Künstlerlebens und Künstlerstrebens zu verwirklichen. Es war nur folgerecht, nur consequent, wenn Overbeck zur Ueberzeugung gelangte, dass er mit seinem Empfinden und seiner Anschauung bereits völlig der katholischen Kirche angehöre, und daher nach einigen Jahren auch äusserlich zu derselben übertrat. — Was aber bei ihm als heiligste Ueberzeugung, als tiefinnerstes Bedürfniss gelten musste, war bei einigen andern Gliedern des Künstlerkreises, der sich rasch um ihn gesammelt hatte, eine oberflächliche Coquetterie mit beliebten Zeitstimmungen und

hatte den positiven und unläugbaren Nachtheil, dass in Deutschland und zum Theil in dessen geistig höchststehenden Kreisen ein Misstrauen gegen die junge römisch-deutsche Schule, wie gegen einen Herd katholischer Propaganda erweckt ward.

Doch war bereits ein Jahr nach Overbeck *Peter Cornelius* nach Rom gekommen, in die innigste freundschaftliche Beziehung zu dem ersteren getreten, und hatte durch seine blosse Anwesenheit dem neugebildeten Künstlerkreise einen völlig andern Stempel aufgedrückt. Vom Moment an, wo Cornelius als das bedeutendste Mitglied desselben erschien, war jede Gefahr, in einseitig katholisirende Tendenzen einzulenken, vollkommen beseitigt. Von dieser Zeit an mochten sich protestantische und freigesinnte Geister dem Verein der deutschen Künstler anschliessen, sofern sie anders von dem Drange nach grosser und ächter Kunst beseelt wurden. Das gemeinschaftliche Band bildete nicht das kirchliche Bekenntniss, nicht die Neigung zu den Anschauungen der Romantik, nicht die Begeisterung für Alterthum oder für Mittelalter, sondern die allen Genossen des römisch-deutschen Kreises innewohnende Ueberzeugung, dass die Kunst den höchsten Interessen der Menschheit zu dienen habe. Die Ueberzeugung, dass sie zu den unveräusserlichsten geistigen Gütern zähle, dass sie, um Schnorr's Ausdruck zu brauchen, in ihren höchsten Erweisungen ein Abbild der Kraft des Schöpfers selbst sei, die Gewissheit, dass sie nur mit innerster Wahrheit, mit völliger begeisterter Hingabe, mit dem strengsten Ernst und dem Einsatz des ganzen Lebens recht ausgeübt werden könne, das Beharren und Streben in dieser Richtung, waren die einenden Elemente des deutschen Künstlerkreises. In dieser Ueberzeugung und Gewissheit, in dieser Anschauung und diesem Streben begegneten sich Männer wie Overbeck und Veit einerseits, Schnorr andrerseits, in dieser Gesinnung mochten sich Overbeck und Cornelius zum innigsten Freundesbunde aneinanderschliessen, obschon ihre geistigen Interessen sonst vielfach getrennt waren. Durch diese Ueberzeugung aber war auch der Weg, den die jungen Künstler bei ihrer Ausbildung einzuschlagen hatten, mit unabweisbarer und unausweichlicher Nothwendigkeit vorgezeichnet.

Im Gegensatz zu der eben geltenden Kunst, welche auf eine glückliche Beherrschung der äussern künstlerischen Mittel, auf eine geschickte Naturnachahmung einzig Werth legte, welche die bis zur Täuschung

der Wirklichkeit gesteigerte Modellirung und Färbung als den letzten und höchsten Triumph der Kunst betrachtete, mussten vor allem wieder die Idee und der geistige Gehalt der Prüfstein eines wahren und ächten Kunstwerks werden. Es handelte sich offenbar zunächst weit weniger um einige technische Vollkommenheiten, als um die Erfindung und Durchempfindung darstellungswürdiger Vorwürfe. Nach Maassgabe des jedem Künstler verliehenen schöpferischen Ausdrucksvermögens hatte Jeder seine Gedanken mit schlichter Wahrheit, mit dem möglichst geringsten Aufwand äussrer Mittel darzustellen. Es handelte sich für diese Künstler nicht um eine Täuschung, eine Blendung des Beschauens, sondern um eine geistige Ansprache auf dem Wege des Auges. Es war deshalb natürlich, dass alle Genossen der römisch-deutschen Schule auf die Ausbildung des „Colorits“ keinen hohen Werth legten, es war selbstverständlich, dass sie wirklich aus sich herausschufen, anstatt mit Hülfe von Modellen und Gliedergruppen mühselig zusammenzucomponiren. Und gerade dieser nothwendigste Weg ward der jungen römischen Schule vorgeworfen und in völliger Unkenntniss der Verhältnisse wohl beklagt, dass die genialen Künstler auf ihre technische Ausbildung so gar keinen Werth legten. In dieser Klage bewährte sich am besten, wie schief und falsch die Auffassung der Kunst durch die Einwirkungen der Zeit des Verfalls geworden war. Denn es liess sich wohl bedauern, wenn in einzelnen Fällen die künstlerische Fertigkeit nicht ausreichte, den geistigen Gehalt des Kunstwerks zu klarer Gestalt und Anschauung zu bringen. Aber im Ernst konnte kaum Jemand allen Genossen der römischen Schule diesen Vorwurf machen. Und was man ihnen entgegenstellte, war eigentlich eine Verwunderung, dass in ihren Werken das Princip aller wahrhaften Kunst: den Inhalt voranzustellen und die Aufmerksamkeit nur auf diesen, nicht auf die Mittel der Darstellung zu lenken, wieder zur Geltung kam.

Die Kunstanschauung und die künstlerische Ausbildung, welche die Glieder des römisch-deutschen Künstlerkreises theilten, setzte den völligen Bruch mit der Luxuskunst, setzte den alten Zusammenhang zwischen der Kunst und dem öffentlichen Leben der Nation voraus und in diesem Sinne konnten Aufenthalt und Thätigkeit in der ewigen Stadt gleichsam nur eine Hochschule sein, welcher das grosse und umfassende Wirken im Vaterlande zu folgen hatte.

Bis zum Jahre 1818 hatte sich der römische Künstlerkreis vollständig gebildet. Die ersten Ankömmlinge *Overbeck* und *Cornelius* traten in Beziehung zu *Josef Anton Koch*, welcher von da ab als ein Mitglied der Genossenschaft betrachtet werden konnte. Zu ihr gesellten sich dann *Philipp Veit*, *Julius Schnorr von Carolsfeld*, *Führich*, *Wilhelm Schadow*, die Gebrüder *Riepenhausen*, *Ludwig Vogel*, der Landschaftsmaler *Reinhold*, welchen allen eine grosse Wirksamkeit, ein langes und reiches Künstlerdasein beschieden war. Dagegen wurden viele talentreiche Genossen, *Franz Pforr*, *Karl Fohr*, *Johann Scheffer von Leonhardshof* und der Landschaftsmaler *Franz Horny*, durch einen frühen Tod hinweggerafft, ehe sie noch den vollen Tag der neuen deutschen Kunst geschaut hatten.

Mehrere Jahre vergingen den Freunden zu Rom im stillen Schaffen und Streben. Was davon in die Oeffentlichkeit drang, fachte den Neid und die Gehässigkeit der Gegner immer stärker an und musste bei den jungen Künstlern den Wunsch rege machen, in grösseren monumentalen Werken der Welt den Gegensatz zwischen ihrer Kunstweise und der der Gegner zu zeigen. Wohl waren bereits einige Altarbilder von Overbeck nach Deutschland gelangt, wohl hatten Cornelius' Zeichnungen zu „Faust" und zu den „Nibelungen" gerechte Bewundrung gefunden, — aber zum grössten Theil blieb das Beste, was die jungen Künstler vermochten, Entwurf und Skizze. Wer den Reichthum, den ihre Mappen bargen, kennen lernte, der mochte den von Niebuhr über Cornelius gethanen Ausspruch, „dass sein Genie in Deutschland nur sehr unvollkommen bekannt sei", nicht nur auf diesen, wenn auch vorzugsweise auf ihn, anwenden.

Im Jahre 1815 wurde dem römischen Künstlerkreise zuerst das Glück einer gemeinschaftlichen öffentlichen Bethätigung zu Theil, indem sich der preussische Consul Bartholdy mit Cornelius dahin verständigte, dass in seinem Wohnhaus eine Reihe von Fresken aus der alttestamentlichen Geschichte Josephs ausgeführt ward. An dieser Arbeit betheiligten sich Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow und sie bildete den ersten unbestrittnen Triumph der neuen Schule. Einen weit umfassenderen Auftrag erhielten die Genossen einige Jahre später, als der römische Marchese Massimi den Entschluss fasste, seine Villa mit Fresken nach den grössten italienischen Dichtern ausschmücken zu lassen. Durch Cornelius, Veit und Koch wurden die Bilder zum Dante, durch Overbeck diejenigen zum

Tasso, durch Schnorr die zum Ariost ausgeführt. Es verging wohl ein Jahrzehnt, bis die Reihe dieser Fresken — zu dauerndem Gedächtniss deutscher Kunst in der Stadt Rafaels und Michel Angelos — vollendet wurde. Und als sie es war, hatte die römische Schule auch im Vaterlande die ersehnte Stätte grossen Schaffens und Wirkens gewonnen, — zu München wurde erfüllt, was zü Rom verheissen war.

Für die neue Kunst würden sich unter allen Umständen in Deutschland Bahnen eröffnet haben. Eine Bürgschaft dafür war unter anderen die 1819 erfolgende Berufung von Cornelius zur Leitung der Düsseldorfer Akademie. Ob sie sich aber so rasch, so glänzend, so siegreich auf allen Gebieien zu bethätigen vermocht hätte, ohne den Schutz eines Kunstmäcens, wie ihn die Welt seit den Tagen Leos X. und Julius II. nicht gesehen, ohne die für alle Zeiten bewunderungswürdige Theilnahme König Ludwigs I. von Bayern — das muss allerdings dahin gestellt bleiben. Was im Beginn der Reform fast völlig aussichts- und hoffnungslos geschienen hatte, die Wiedereinführung der Kunst in das Staats- und Volksdasein, die Verknüpfung derselben mit dem ganzen Gebiete des öffentlichen Lebens, die Entfaltung eines gemeinsamen Wirkens aller Einzelkünste, die Eröffnung freier Bahn für jede künstlerische Kraft, für die verschiedensten Begabungen, das alles wurde durch die Begeisterung und den kraftvollen Willen eines genialen Fürsten wie König Ludwig der neuen deutschen Kunst zu Theil. Von der Natur mit einem seltnen Verständniss der Kunst begabt, mit der warmen Liebe einer Dichterseele für sie erfüllt, dazu mit der vollen Tüchtigkeit ausgerüstet, aus dem Schlendrian des bei Höfen üblichen Mäcenatenthums herauszutreten, hatte König Ludwig als Kronprinz die deutsche Künstlercolonie in Rom kennen gelernt, an ihre Häupter und Kräfte, an ihr künstlerisches Bekenntniss die Pläne der Zukunft geknüpft. Offnen Auges für alle Grösse, alle Eigenthümlichkeit, trat er besonders Cornelius näher und schon vor seiner Thronbesteigung ward derselbe zur Ausführung der grossen Fresken der Glyptothek nach München gerufen.

Der Moment, in welchem König Ludwig das Scepter Bayerns ergriff, bezeichnet in der Geschichte der neuen deutschen Kunst einen grossen Wendepunkt. Die Zeit des Kampfes im Sinne einer zweifelhaften Entscheidung war vorüber und die des Sieges begann. Es kann nicht unsre Aufgabe sein, die Kunstunternehmungen und die unabsehbare Reihe der

Hervorrufungen König Ludwigs einzeln aufzuzählen. Es muss nur daran erinnert werden, dass beinahe die ganze Blüthe der neuen deutschen Kunst auf dem Boden dieser Unternehmungen erwachsen ist, dass König Ludwigs energischer Wille und leuchtendes Beispiel die bildenden Künste aufs neue mit dem Leben der Nation verknüpft haben.

Zunächst waren es zwar nur zwei der grossen Maler der römisch-deutschen Schule, Cornelius und Julius Schnorr, welche direkt nach München gerufen wurden. Aber unmittelbar neben und nach ihnen erstand ein Künstlergeschlecht, das in ihrem Sinne und in den Bahnen, welche die Gruppe der römischen Künstler zuerst eingeschlagen hatte, schuf und weiterstrebte. Und einmal in München im Siege, gewann die ächte künstlerische Begeisterung bald alle Seelen und Herzen, so dass es eine Zeit lang scheinen durfte, als würde es keine Schule von München, sondern nur eine grosse gesammte, in aller Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit einheitliche deutsche Kunst geben. Dass der sogenannten alten Kunst oder vielmehr Nichtkunst des achtzehnten Jahrhunderts kein Rest von Kraft innewohnte, die neue Entfaltung und Entwicklung auch nur irgendwie aufzuhalten, trat klar genug hervor. Dagegen fügte es sich, dass neben der „Schule von München" eine „Schule von Düsseldorf" mit besondern Ansprüchen und Voraussetzungen entstand.

Cornelius war nach kurzer Wirksamkeit an der Düsseldorfer Akademie durchaus nach München übergesiedelt, seine Schüler folgten ihm dorthin. Was während seines Direktorats zu Düsseldorf vom Kreise derselben geschaffen und vollendet worden war, gehört natürlich ebensowohl der „Münchner Schule" an, als was späterhin unter Veit zu Frankfurt, unter Führich zu Wien, unter Schnorr zu Dresden, Neher zu Stuttgart in's Leben trat. Hier wie überall, wo die Anschauungen des Cornelius und seiner Genossen zur Geltung kamen, wo die Kunst in dem grossen Sinn der römischen Tage aufgefasst wurde, war München. Dem entgegen beriefen sich Schadow, welcher nach Cornelius die Leitung der Düsseldorfer Akademie ergriff, und seine unmittelbaren Nachfolger auf gewisse Mängel, welche in München und anderwärts unläugbar zu Tage getreten waren, auf vernachlässigtes Naturstudium, auf den völligen Verbrauch untergeordneter künstlerischer Kräfte im Dienste der grossen Meister, endlich auf eine angebliche Nichtberücksichtigung vorhandener künst-

lerischer Bedürfnisse des Publikums. Sie setzten dem Wege, auf welchen Cornelius seine Schüler wies und den die bedeutenderen Münchner Künstler betraten, eine völlig andere Bildungsweise entgegen. Ernst Förster, der Geschichtschreiber der neuen deutschen Kunst, bezeichnet dies scharf und treffend mit den Worten: „die alte Kunst und mit ihr in Uebereinstimmung Cornelius, seine Freunde und Schüler besassen schöpferischen Formensinn, bei den Düsseldorfern wurde der wählerische in den Vordergrund gestellt.“ Und während die Schule von München auf Grösse und Macht der künstlerischen Darstellung drang, setzte die von Düsseldorf eine Art von „Tüchtigkeit“ und „Meisterschaft“ an deren Stelle, die zwar nicht ohne Resultate bleiben, aber auch nie zu eigentlich grosser mächtiger und ergreifender Kunst führen konnte. Während man in München bestrebt war, die ganze Kunst wieder zum öffentlichen Leben der Nation in Bezug zu bringen, wurde zu Düsseldorf die Luxuskunst vielfach gepflegt und der Mittelmässigkeit durch die mit ausserordentlichem Eifer begrüssten Kunstvereine eine allzuweite und allzufreie Bahn eröffnet.

Dennoch wäre es ungerecht, Schadow den redlichsten Willen und alles Verdienst, der Düsseldorfer Schule aber jede Bedeutung abzusprechen. Nur darüber kann heute und nach den Entwicklungen der letzten Jahrzehnte kein Zweifel mehr obwalten, dass die einst gehegten Erwartungen, mit den zu Düsseldorf wirkenden Talenten die grosse und ächte Kunst, an deren Spitze Cornelius, Schnorr, Overbeck und Andere standen, zu übertreffen, niemals erfüllt werden mochten. Zweifelsohne aber hat die Düsseldorfer Schule auf dem Gebiete des Stimmungsbildes, der Landschaft, auf dem des Genres — auch des historischen, — des Portraits u. s. w. ausserordentlich Vorzügliches und zum Theil Bleibendes geleistet. Und Niemand wird läugnen wollen, dass einzelne ihrer Meister vollen Anspruch darauf haben, in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts einen Ehrenplatz zu behaupten, wenn es auch unmöglich der einst geträumte über den grossen Vertretern der historischen Kunst, über den Koryphäen der Schule von Rom und München sein kann.

In München selbst und während der Jahrzehnte, in denen König Ludwig immer neue Schöpfungen und Gestaltungen in's Leben rief, erwuchsen neben Cornelius, Schnorr und Hess neue Meister. Theils kamen dieselben schon selbstständig nach München, wie Genelli, wie Moritz

von Schwind, theils erhoben sich Schüler der Erstgenannten, wie Kaulbach, wie Schraudolph zu den höchsten Künstlerehren.

Mit dem Jahre 1840, wo Cornelius einem ehrenvollen Rufe nach Berlin und 1846, wo Schnorr einem gleichen nach Dresden folgte, während Veit und Führich schon früher in Frankfurt und Wien die Stätte ihrer Thätigkeit gefunden hatten, mit der Ausbreitung der Schule von München über das gesammte Deutschland, war eine Kunstthätigkeit und Kunstentwicklung gesichert, welche nicht ausschliesslich mehr vom König Ludwig ausging. Seinem Beispiel folgten jetzt zahlreiche deutsche Fürsten, in der Nation ward mehr und mehr der Sinn und das Interesse für die bildende Kunst und ihre bedeutenden lebenden Vertreter geweckt. Mochte es auf der einen Seite unverkennbar sein, dass sich eine grosse Anzahl Künstler wiederum dem schlechtesten Tagesgeschmack, allen Launen und Zufälligkeiten der Mode, aller anmaassenden Oberflächlichkeit der Halbbildung anbequemten, dass die Kunstausstellungen mit wahren Fluthen nichtssagender Bilder überschwemmt wurden, so konnte auf der andern Seite auch die erfreulichste Theilnahme und ein wachsendes Verständniss für wahrhafte und ächte Kunst nicht in Abrede gestellt werden. Und im Ganzen wird die jüngstvergangene und gegenwärtige Epoche der deutschen Malerei auch in kommenden Zeiten als eine der bedeutsamsten, reichsten und glänzendsten gelten müssen, die irgend einem Volke vergönnt war.

Wenn es schon weit die hier gestellte Aufgabe überschreiten würde, auch nur alle die klangvollen und mit Recht hochgeehrten Namen der Vertreter historischer Kunst aufzuführen, so ist es noch unthunlicher, der zahlreichen zum Theil hochbegabten Künstler zu gedenken, welche in den verschiedensten Gebieten der Kunst, besonders in denen der Landschaft und des Genres, Vorzügliches und Vortreffliches geschaffen haben. Nur einigen wenigen Meistern aus dem Kreisebedeutender Landschaftsmaler, den die neue deutsche Kunst zählt, vermag eine besondere Besprechung gewidmet zu werden und sie müssen uns als Repräsentanten der verschiedenen Richtungen gelten, die sich auch hier gebildet haben. Eine Biographie aller hervorragenden Gestalten der neuen deutschen Kunst würde einem eigenen Werke angehören. Wir beschränken uns auf die specielle Charakteristik einiger Meister, von denen es bereits jetzt unzweifelhaft erscheint, dass ihre Werke über ihre Zeit hinaus fortlebend und fortwirkend

dauernde Geltung behaupten müssen. Unzweifelhaft werden noch andre Treffliche zu gleicher Geltung, gleichen Ehren gelangen und den Ruhm der deutschen Kunst mehren helfen.

Wir beginnen mit den grossen Meistern, welche im Anfang dieses Jahrhunderts zu Rom sich vereinten und in diesem Augenblick noch alle am Leben, rüstig und mächtig schaffend, leuchtende Vorbilder für das nachfolgende Künstlergeschlecht sind. Dem Viergestirn *Friedrich Overbeck*, *Peter Cornelius*, *Philipp Veit*, *Julius Schnorr* schliesst sich ein Zeitgenosse von hoher Selbständigkeit und eigenthümlicher Grösse, *Buonaventura Genelli*, zunächst an. *Wilhelm Schadow* als Begründer, *Karl Friedrich Lessing* als späterer Hauptvertreter der Schule von Düsseldorf charakterisiren am besten Wege, Ziele und Erfolge derselben. Unter den jüngeren Meistern, welche, wenn auch mit aller Selbständigkeit, auf den Wegen, die zu Rom und München eingeschlagen waren, die deutsche Kunst weitergeführt haben, ragen vor Allen *Moritz von Schwind*, *Wilhelm von Kaulbach* und der leider zu früh verstorbene *Alfred Rethel* hoch hervor. Unter den Landschaftsmalern der neuen deutschen Kunst aber dürfen wir *Karl Rottmann*, *Friedrich Preller* und *Andreas Achenbach* als die bedeutendsten und jedenfalls als vollgültige Vertreter des wichtigsten Kunstgebietes nächst der Historienmalerei charakterisiren. —

Unvermeidlicher Weise müssen von manchen Seiten manche andere Namen den genannten hinzugewünscht werden. Doch dürfen wir hoffen, dass ein allgemeines Kunstgefühl bereits so weit in Deutschland vorhanden ist, dass die charakteristische Bedeutung gerade dieser Künstler für Niemand in Zweifel steht. Und wir halten uns versichert, dass auch aus dem kurzen Bericht, den wir vom Leben und Wirken neurer Meister zu geben vermögen, ein Bild jener grossen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten klar hervortritt, welche die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts über jede andere dieser Zeit hoch emporgetragen haben.

Friedrich Overbeck.

Von allen den Meistern, welche sich im Anfang dieses Jahrhunderts in Rom zusammenfanden, gemeinschaftlich die neuen Wege betraten und

mit heiligem Eifer den erhabensten Zielen der Kunst zustrebten, kehrte nur einer nicht nach Deutschland zurück, sondern gewann in Rom seine dauernde Heimath. Und es war keineswegs eine zufällige Verkettung der Umstände, welche den Künstler sein Leben in Rom verbringen liess. Fr. Overbecks ganze geistige Welt verknüpfte sich im Laufe der Jahre auf's innigste und unlösbarste mit dem Katholicismus, mit der Kirche, und er würde sich in Umgebungen und Anschauungen seiner ursprünglichen Heimath nicht minder fremd gefunden haben, als in den deutschen Künstlerkreisen, die sich nachgehend zu München und anderwärts bildeten. Overbeck beharrte nicht nur in den Ueberzeugungen, von denen seine Jugend erfüllt war, sondern bildete dieselben noch schärfer aus und zog als Künstler wie als Mensch alle die Consequenzen, vor denen sich der grösste Theil der dichtenden Romantiker gescheut haben mochte. Wenn er in dieser Weise einem Theile seines Volkes ferner trat, so näherte er sich doch wieder allen Herzen durch seine tiefinnerliche Wahrheit und Wärme, die völlige Hingebung seines ganzen Menschen an die gewählten Aufgaben, durch die Innigkeit der Empfindung, die sich in allen seinen Werken ausspricht, mit einem Worte durch jene Eigenschaften, die zu allen Zeiten einen wahrhaften und grossen Meister charakterisirt haben. Was auch Overbeck, dem „Nazarener", wie er wohl bezeichnet worden ist, im neunzehnten Jahrhundert Alles widerstreben mag, — so besiegen Wahrhaftigkeit und künstlerische Weihe zuletzt jede Skepsis, und Tausende, welche die Weltanschauung des Künstlers nicht theilen, vermögen sich dennoch an seinen Werken zu entzücken.

Friedrich Overbeck wurde als der Sohn des auch als Dichter bekannten Obergerichtsprocurators und Syndikus Christian Adolf Overbeck zu Lübeck im Jahre 1789 geboren. „Er dankte die ersten Kunstanregungen einem trefflichen grossen Altargemälde, der Passionsgeschichte in der Greveradenkapelle der Domkirche seiner Vaterstadt, welches dem H. Memling zugeschrieben wird". *) Bei früherwachtem Talent und einer schon damals bestimmten Hinneigung zur religiösen Kunst, scheint Overbeck keinen Widerstand von Seiten seiner Familie gefunden zu haben. In seinem neunzehnten Jahre verliess er die Vaterstadt, um seine Studien auf der in gewisser Weise berühmten, unter der Leitung Fügers stehenden

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 174.

Wiener Akademie zu vollenden. Die schmerzliche Enttäuschung, mit welcher der junge Overbeck alsbald erkannte, dass er von dieser Kunstlehranstalt nur Hemmnisse, aber keine Förderung erwarten dürfe, theilte er mit allen damals erwachenden Talenten. Es war eben keine Versöhnung möglich zwischen dem anmaasslichen Kunsthandwerkerthum des achtzehnten Jahrhunderts und dem neuen Geiste, von dem auch Overbeck erfüllt war. Genährt von den geistigen Vorstellungen, von den Anschauungen der Romantiker, mit Wärme überzeugt, dass ächte Kunst nur von innen heraus geboren, nimmer aber roh äusserlich gewonnen werden könne, vermochte er sich unmöglich den trivial verständigen akademischen Vorschriften zu fügen. Er fand einige talentvolle Genossen, welche seine Begeisterung, seine Ansichten theilten, gerieth aber sammt ihnen in ein so oppositionelles Verhältniss zur Akademie, dass er schliesslich von derselben verwiesen ward. Die Stärke und Festigkeit seiner Ueberzeugung, das treue Zusammenhalten mit einigen Freunden und der ermuthigende Zuspruch eines bedeutenden älteren Künstlers, wie Eberhard von Wächter, der damals in Wien lebte, hielten ihn unter diesen misslichen Umständen aufrecht. Von Natur war seine Seele weich und nachgiebig, aber in allen Dingen, die mit der innersten Ueberzeugung zusammenhängen, besass er völlige Energie und Unbeugsamkeit. So war es ihm jetzt auch zweifellos, dass in Deutschland zunächst nirgend eine Hoffnung sei, sich in der Weise künstlerisch zu bilden und zu vervollkommnen, die er allein für die rechte halten konnte. Dazu kam der Drang nach Rom, dessen Motive bei Overbeck freilich andere waren, als bei den meisten Künstlern. Für ihn hatten Schlegels begeisterte Verkündigungen einer mittelalterlich christlichen, einer vom Glauben und der Herrlichkeit der alten Kirche getragenen Kunst, völlige Geltung. Ohne schon Katholik zu sein, wiesen ihn alle seine Seelenstimmungen, alle seine künstlerischen Triebe nach dem Sitze St. Peters. Im Jahre 1810 brach er mit einigen gleichgesinnten Freunden nach Rom auf, um dort alsbald nach seiner Ankunft im Kloster S. Isidoro das Leben eines kunstliebenden Klosterbruders zu beginnen.

Alles Ernstes wird man an Fiesole, den Engelbruder, gemahnt, welcher in mehr als einem Sinne das Vorbild des deutschen Künstlers war, wenn man die Erzählungen und Schilderungen von Overbecks römischem Leben in den ersten Jahren vernimmt. Auch eine völlige Klostergenossen-

schaft hatte sich in S. Isidoro um ihn gebildet, nur dass dieselbe aus Künstlern bestand. Sie bewohnten die Zellen, hatten einen gemeinschaftlichen Studiensaal und bereiteten in der Küche des Hauses ihre einfachen Mahlzeiten selbst. Meistentheils nur mit spärlichen Mitteln versehen, manchesmal der Dürftigkeit nahe, fühlten sich die Malerbrüder von S. Isidoro dennoch unendlich reich und beglückt, denn sie genossen die höchste Seligkeit wahrhaft künstlerischer Naturen, schauend, schaffend und strebend nach ihrem Ideal zu leben.

Auf Overbeck litt der Vergleich mit dem Fra Angelico eine noch andere Anwendung, als die auf sein äusseres Leben. Vom ersten Tage seines Aufenthalts in Italien an hielt er sich tiefinnerst überzeugt, dass in der Weise des florentinischen Mönches allein Heil für die Kunst zu erwarten sei. Der Glaube dünkte ihm die Wurzel der Kunst und völlige Hingabe an denselben, völliges Versenken in die Lehren und Glaubenssätze der Kirche, innigste Frömmigkeit schienen ihm für den Künstler unentbehrlich. Auch bedurfte es nur eines Blickes auf alles, was er bis dahin geschaffen hatte, um zu wissen, dass es wirklich ein Drang seiner Natur war, der ihn zur Abwendung von allem stimmte, was über diesen Kreis hinauslag. Und sein am Pfingstfest des Jahres 1813 vollzogener Uebertritt von der protestantischen zur katholischen Kirche muss unzweifelhaft als eine Nothwendigkeit angesehen werden und befreite jedenfalls den Künstler von allen störenden Reflexionen, die bei völlig katholischer Empfindung und protestantischem Bekenntniss nicht hätten ausbleiben können.

Overbecks früheste Arbeiten in Rom, überhaupt die ersten, mit denen er in die Oeffentlichkeit trat, waren einige Oelbilder. Unter den Malern der römisch-deutschen Schule blieb er der einzige, welcher sich mit Vorliebe der Oelmalerei zuwendete, daher auch derjenige, dem die ersten Aufträge zufielen. Im Jahre 1811 bestellte durch Vermittlung einer Gönnerin die regierende Königin Caroline von Bayern ein grösseres Bild bei ihm, zu dessen Gegenstand er die „Anbetung der Könige“ wählte. Gleichzeitig arbeitete er an einem Lieblingsgemälde „Christi Einzug in Jerusalem“, das ursprünglich für den kunstsinnigen Baron von Rumohr bestimmt, nach seiner Vollendung um das Jahr 1820 der Vaterstadt des Künstlers überlassen wurde, die es in ihrem Dom zur Aufstellung brachte. Das Bild ist charakteristisch für den Meister, indem es

die innerste Theilnahme desselben an dem Vorgang zeigt und so individuell belebt ist, wie irgend eines der florentinischen Werke des vierzehnten Jahrhunderts. Jeder Ausdruck des Glaubens an den Erlöser und ein wirkliches Glück des Schaffens offenbaren sich zugleich in der figurenreichen Composition. Es ist eine Innigkeit und Wärme, eine seelische Schönheit in derselben herrschend, die zur Empfindung etwaiger Mängel gar nicht gelangen lässt. Ebenfalls von ausserordentlicher fast Rafaelischer Schönheit ist das Bild einer „heiligen Familie" (in der neuen Pinakothek zu München), welches wohl aus Overbecks erster Schaffensperiode stammt. In heitrer sonniger Landschaft erblicken wir Maria, das Christuskind auf dem Lamm sitzend und seinen Spielkameraden segnend, — alles mit eben so grosser Innigkeit als hoher Anmuth dargestellt. — Die neue Pinakothek besitzt gleichfalls das einzige Bild Overbecks, das man in gewissem Sinne als weltlich bezeichnen kann, seine „Italia und Germania". Zu den früheren Werken des Meisters gehört endlich eine „Auferweckung des Lazarus" (im Besitz des Herrn von Mayer in Frankfurt), welche als dramatischer wie die meisten Compositionen Overbecks gerühmt wird.

Im Jahre 1815 erhielt der deutsche Künstlerkreis in Rom, wie oben erzählt ist, durch die Fresken für die Casa Bartholdy die erste Gelegenheit, sich auch in der Wandmalerei zu bethätigen. Overbeck, obschon er, wie gesagt, das stille Schaffen in seiner Zelle vorzog, betheiligte sich an den Darstellungen aus der Geschichte Josephs durch zwei Compositionen „der Verkauf Josephs" und „die sieben mageren Jahre". Sie zählen zu den schönsten Bildern des Zimmers, welches ein Heiligthum der neuen deutschen Kunst für alle Zeiten bleiben wird. Als, vom glücklichen Erfolg dieser anfänglich bespöttelten Arbeiten angeregt, der Marchese Massimi seine Villa mit Darstellungen aus den italienischen Dichtern zu zieren beschloss und die deutschen Künstler in Rom mit der Ausführung betraute, übernahm Overbeck die Bilder zum Tasso, und führte dieselben — zuletzt unter dem Beistand des ihm geistesverwandten Malers Führich — in den nächsten Jahren aus. Das Deckengemälde zeigt die allegorische Figur des befreiten Jerusalem, die Hauptmomente des grossen Epos sind in den Wandbildern dargestellt. Dabei war nicht zu verkennen, dass Overbeck mit Vorliebe die religiösen und idyllischen Partieen des Gedichts berücksichtigt, die mehr dramatischen ausser Acht gelassen hat. Die einzelnen Fresken von Overbeck stellen „Sofronia und

Olint durch Clorinde befreit", die „Taufe Clorinde's", Rinaldo und Armida", „Erminia bei den Hirten", „den Engel Gabriel dem Gottfried von Bouillon erscheinend", „das Belagerungsheer vor Jerusalem", „den Tod der Gildippe" dar, — die Schlussbilder sind von der Hand Führichs. Dass die hier genannten Compositionen sich zum Theil durch hohe Weihe und ächte Schönheit auszeichnen, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Overbeck fand in Tasso einen Geistesverwandten, die Stimmung, aus welcher heraus das „befreite Jerusalem" gedichtet wurde, war vielfach die Stimmung seines eignen Lebens und Wesens. Aber neben dieser religiösen lebt und wirkt im grossen Gedicht des Tasso auch ein bedeutsames weltliches Element, ein Element der sinnlichen Fülle, der irdischen Kraft und Pracht, dem Overbeck nicht in gleicher Weise gerecht zu werden wusste oder vielmehr nicht gerecht werden wollte. —

Von den Bildern zum Tasso wendete sich Overbeck zu rein religiösen Darstellungen zurück. In die Jahre 1826 und 1827 fielen drei seiner mit Recht bewundertsten Darstellungen. Zunächst die beiden Zeichnungen „Johannis Wüstenpredigt" und „Christus unter den Kindern", von denen sich die erste durch eine bei Overbeck seltene Schärfe der Charakteristik, die andere durch alle die Unschuld, Anmuth und gemüthvolle Innigkeit auszeichnete, die im Stoff, wie in der Natur des Künstlers liegen. Alsdann die „Himmelfahrt des Elias", die wie ein Vorgang in Ungewitter und Sturm genommen ist: zwei Engel leiten die vier schnaubenden stampfenden Rosse, mit ausgebreiteten Armen und nach oben gewendetem Kopfe sitzt der Prophet vom Lichtglanz umgeben im Wagen; der Mantel fällt von seinen Schultern, ein Zeichen für den tief unten auf der Erde knieenden Elisa."*)

Zur Freskenmalerei gelangte Overbeck wieder im Jahre 1827 durch einen Auftrag der Franziskanermönche des Klosters S. Maria degli Angeli bei Assisi. Er führte für eine Kapelle desselben „die Indulgenz des heiligen Franziskus" aus, die Darstellung eines der vielen Wunder, welche nach der Legende diesem Lieblingsheiligen der neueren kirchlichen Romantik geschehen. Auf dringendes Flehen des heiligen Franziskus um Ablass für die sündige Menschheit ward ihm die Erfüllung seines Gebets durch vom Himmel fallende Rosen verkündet. Overbeck wusste dies

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 178.

Wunder mit all' der Poesie, die ihm innewohnt, anschaulich zu machen und bewährte auch hier wieder die Eigenthümlichkeit, bei der man sich ins Gedächtniss zu rufen hat, dass es ein Meister des neunzehnten und nicht des fünfzehnten Jahrhunderts ist, welcher diese Werke schafft.

Während die Genossen, mit denen Overbeck das erste Jahrzehnt seines römischen Aufenthalts verlebte, einer nach dem andern Italien verliessen, eine Stätte des Wirkens und Schaffens in der Heimath fanden, dachte der Künstler an keine Rückkehr dahin. Ja einundzwanzig Jahre waren verflossen, bevor er auch nur vorübergehend den deutschen Boden wieder betrat. Im Sommer 1831 entschloss er sich zu einer Reise nach Deutschland und besuchte auf derselben München, wo sein Erscheinen einen Sturm der Begeisterung hervorrief. Dem enthusiastischen Empfang folgte (im August) ein glänzendes Künstlerfest am Starnberger See, mit welchem die schon erstarkte deutsche Kunst einem ihrer ersten Vorkämpfer die gebührende Huldigung darbrachte. Overbeck mochte daran ermessen, wie sich die Zeiten seit seiner Ausschliessung von der Wiener Akademie in allen künstlerischen Dingen zum Besten gewendet hatten.

Trotzdessen kehrte der Meister nach Rom zurück. Er fühlte sich nur daselbst heimisch, seit er durch seinen Uebertritt zur katholischen Kirche wenigstens der norddeutschen Heimath fremder geworden war. Die Vaterstadt allerdings erwies sich nicht minder stolz auf ihren grossen Sohn und wie sie schon mit Freude das für den Baron von Rumohr gemalte Bild erworben hatte, so ertheilte sie auch in den ersten dreissiger Jahren an Overbeck den Auftrag zu einem grösseren Gemälde für eine der Kirchen von Lübeck. Stoff und Ausführung wurden dabei ganz in die Hand der Künstlers gelegt, der freilich erst eine Reihe von anderen Werken zu vollenden hatte, ehe es ihm gegönnt war, an dem Bilde für Lübeck zu beginnen. 1836 legte er an ein für den Grafen Raczinsky in Berlin bestimmtes Bild „die Vermählung der heiligen Jungfrau“ die letzte Hand, um alsdann eines seiner grössten und berühmtesten Werke „der Bund der Kirche mit den Künsten“ auszuführen.

Dieses in seiner Weise ausserordentliche Bild (das sich in der Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a/M. befindet, während das Museum zu Karlsruhe den Carton für dasselbe besitzt), ist ein ebenso bedeutsames Zeugniss sowohl der Overbeck'schen Kunst, als auch der Weltanschauung des Meisters. Das Bild zerfällt in zwei Abtheilungen, deren

obere die Madonna, welche zugleich die christliche Poesie repräsentirt, neben ihr den König David als Vertreter der Musik, St. Lucas als Vertreter der Malerei, den Evangelisten Johannes mit dem Grundriss des himmlischen Jerusalem als Vertreter der Architectur, König Salomo mit dem Modell des ehernen Tempelmeers als Vertreter der Sculptur zeigt. Rechts und links reihen sich Patriarchen, Propheten und Hohepriester des alten, sowie Apostel, Märtyrer und Heilige des neuen Bundes. Unter dieser Darstellung entfaltet sich dann das Leben der Künste in einzelnen Gruppen, die aber immer Bezug zum kirchlichen Grundgedanken des Werkes haben. Den Mittelpunkt bildet hier ein Springbrunnen, der, Himmel und Erde spiegelnd, emporstrebt, wie es die Künste und die Künstler sollen. Um ihn sind einzelne Künstlergruppen versammelt, am obern Becken Leonardo da Vinci und Holbein, am untern Bellini, Tizian, Coreggio u. A. Rechts und links erblickt man die Hauptvertreter der Malerei, von denen ein Theil auf Dante lauscht, ein anderer auf Rafael blickt, ein dritter sich im Gespräch ergeht. Alle diese Gruppen treten jedoch in den Mittel- und Hintergrund zurück, im Vordergrund sehen wir Klosterbrüder, die in miniaturengeschmückte Messbücher blicken und so die Anfänge, die ächten Quellen christlicher Kunst andeuten sollen. Rechts sind die Vertreter der Architectur um Erwin von Steinbach und den Baumeister des Wiener Stephansdomes versammelt (im Hintergrunde erhebt sich ein begonnener Dom), links die der Sculptur, grösstentheils nach Nicola Pisano hinblickend, der auf die Reliefs altchristlicher Sarkophage, nicht auf die Antike als Muster hinweist. Es bedarf nur dieser einen Anführung, um den tendenziösen Gehalt des Werkes klar erkennen zu lassen, und in der That wird Jeder, der nicht selbst die Anschauungen Overbecks theilt, oder gänzlich von ihnen abzusehen vermag, einiges Befremden nicht unterdrücken können. Aber unzweifelhaft war „der Bund der Kirche mit den Künsten" ein Meisterwerk in jedem Betracht, insofern es das Glaubensbekenntniss des Künstlers, die innerste Ueberzeugung desselben in der reinsten und klarsten Weise, mit voller Wärme und Wahrheit aussprach. In Bezug auf die Würde der Anordnung und Gruppirung, auf die Schöpfung der Formen, gehört es zu den vollendetsten neueren Werken und verdient hohe Bewunderung auch bei denen, welche das Verhältniss der Kirche zur Kunst und umgekehrt, anders fassen, als Overbeck.

Volles ungetheiltes Entzücken bei allen Empfindenden erregten einige der nächsten Werke des Meisters. So vor allen seine herrliche „Klage um den Leichnam Christi", eben jenes Bild, das er für Lübeck vollendete, und das in der dortigen Marienkirche aufgestellt wurde. Es ist eine figurenreichere Composition, als diesem Vorwurf in der Regel gewidmet wurde. Overbeck scheint das Bedürfniss empfunden zu haben, den Schmerz, die Trauer um den Heiland und Erlöser in den verschiedensten Gestalten auszudrücken, und so sehen wir die Gottesmutter, Johannes, Maria Jacobi und Magdalena, Nicodemus, Lazarus, Martha und Maria um den heiligen Leichnam vereint; die Verschiedenheit ihres Innern tritt auch im gemeinsamen Ausdruck des Schmerzes, der alle erfüllt, zu Tage. Die edeln Gestalten heben sich in dunkler Färbung von dem lichten Hintergrund ab, und das Bild ruft mit seinem seelenvollen Ausdruck, mit der einfachen Grösse seines Styls einen feierlich schönen, herzergreifenden Eindruck hervor. Von gleichem Gehalt und Werth sind die meisten Blätter der „vierzig Zeichnungen zu den Evangelien", welche Overbeck im Auftrag des Freiherrn von Lotzbeck zu München ausführte. — Für den Cölner Dom vollendete er ein grosses Altarbild „die Krönung Mariä" darstellend, für ein Zimmer des Quirinal eine Darstellung „Christus seinen Verfolgern entgehend" (eine Allegorie auf die glückliche Flucht des Papstes aus Rom im Jahre 1848), für mehrere Kirchen Cartons zu Glasgemälden.

Aber die Hauptaufgabe des Künstlers am Abend seines Lebens war eine grosse cyclische Darstellung der sieben Sacramente der katholischen Kirche. Er fasste sie dabei in der Weise auf, dass die kirchlichen Handlungen durch Christus selbst oder einen seiner Apostel zuerst vollzogen werden, und hatte also wiederum Gelegenheit, seine ganze kirchlich-katholische Empfindungsweise, aber auch alle herrlichen Vorzüge seiner Kunst zu bewähren.

Dass Overbeck in Rom eine hochgeachtete Stellung einnahm und einnimmt, versteht sich von selbst. Auf der einen Seite haben die hohen Würdenträger Roms Ursache, einen Maler hochzuhalten, der wie kein andrer der treuste Sohn der Kirche ist, auf der andern Seite vergessen die Künstler, zumal die deutschen, nicht, welche Bedeutung Overbecks Schaffen und Streben für sie hat. So feierten sie im Jahre 1859 seine Genesung von einer schweren Krankheit, so 1860 den fünfzigjährigen Jahres-

tag seines Eintreffens in Rom. Im Ganzen lebte der Meister in einer Zurückgezogenheit, welche seinen persönlichen Neigungen entsprach und die er vielleicht nirgend so erreicht hätte, als in der ewigen Stadt und in seiner Stellung als Professor an der Academia di S. Luca. —

Overbecks Einfluss auf die gesammte deutsche Kunst, zumal auf die kirchliche, war natürlich ein ausserordentlicher. Abgesehen von den Schülern, die sich in Rom direkt an ihn anschlossen, erscheinen zwei deutsche Künstlergruppen, zu Frankfurt und zu Wien, durchaus von seinem Geiste beseelt, von seiner Anschauung belebt. Wir werden in der Lebensskizze Philipp Veits Gelegenheit erhalten, der Frankfurter Künstler im Geiste Overbecks zu gedenken. Unter den Wienern nimmt den hervorragendsten Rang *Joseph Führich* (geboren 1800 zu Kratzau in Böhmen) ein, der mit einer Reihe von Zeichnungen zu Tiecks „Genoveva" seine künstlerische Laufbahn begann, 1827 nach Rom kam, wo er wie erwähnt, die letzten Fresken im Tassozimmer der Villa Massimi übernahm, sich später in Wien niederliess und bald in Fresken und Zeichnungen eine grosse Fruchtbarkeit und einen Styl von sehr energischem Gepräge entwickelte. So sehr sich seine Weise, — die am bestimmtesten in den Wandbildern der Altlerchenfelder Kirche, in den „Stationen" der S. Johanneskirche in der Jägerzeil und einigen Oelbildern sich ausspricht, — äusserlich von derjenigen Overbecks unterscheiden mag, insofern er mehr zu dramatischer Darstellung hinweist, auch vielfach naturalistischer erscheint, so übertrifft er doch in seiner tendenziösen Kunstauffassung selbst Overbecks Katholicismus. Es lässt sich billig bezweifeln, dass die Kunst bei ihm und seinen Gesinnungsverwandten noch Selbstzweck ist, und sie gilt zuletzt nur als Mittel für kirchliche, ja für specifisch theologische Zwecke. In dieser Weise aber müssen so ausgezeichnete Künstlerkräfte wie die Führichs der deutschen Nation völlig fremd erscheinen und werden. Für die Glaubenssätze selbst Overbecks haben sich nur wenige zu erwärmen vermocht, wohl aber sind Hunderttausende von der Würde, der Innerlichkeit und Wahrheit, der Reinheit und Schönheit beinahe aller Gebilde des Meisters ergriffen worden, die bei vielen seiner Schüler vergebens gesucht wird.

Peter von Cornelius.

Wenn irgend Einer unserer grossen Meister der Gefahr einer durch den augenblicklichen Zeitgeschmack getrübten und leidenschaftlich erregten Beurtheilung entrückt ist, so ist dies Cornelius. Seine Jugend gehört längst der Geschichte an, der laute Kampf der Parteien, der sie einst umdrängte, ist verstummt. Sein heutiges Schaffen — unverwelkt und ungeschwächt wie am ersten Tage seiner vollen Manneskraft, — ist nicht berührt von dem Geschrei der Gegensätze heutiger Tage, ja fast schon der tummelvollen Welt entrückt in edler Einsamkeit.

Wir überschauen bereits, was die dem Cornelius feindlichen Kunstrichtungen geleistet, wie sie zum Theil sich schon zum Ausleben gebracht haben, wir überblicken die Spuren seines eigenen Daseins in sechzigjähriger Thätigkeit. „Die Anfänge, die Uebergänge, die Vollendung treten deutlich hervor."*) Ueberdiess ist der Kreis der Gedanken, in welchen sich der Künstler bewegt, an sich schon so gewaltig und ernst, dass der Sinn des Beschauers über die gewöhnlichen Strömungen kleinlicher Rücksichten weit hinaus gehoben wird. Des Meisters Streben ist davon entfernt, dem Tagesgeschmack gefallen zu wollen, von ihm gilt mehr, als von irgend einem Andern das von ihm selbst oft ausgesprochene Wort:

Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Geist liebt edlere Gestalten.

Alle diese Umstände haben dazu beigetragen, dass der entnervte Luxusgeschmack diesen Künstler zu erheben am wenigsten bereit ist. Gerade desshalb steht sein Bild hell und klar vor unsern Augen.

Peter Joseph Cornelius ist am 23. September 1783 in Düsseldorf geboren.**) Sein Vater Aloysius Cornelius war Inspektor an der von dem

*) *Herman Grimm:* die Cartons von Peter von Cornelius in dem Salon der k. Akademie der Künste in Berlin. 1859.

**) Ueber Cornelius Geburtstag und Jahr herrschten bisher die verschiedensten Angaben. Bestimmt ermittelt ist früher schon der 27. September 1783 als Tauftag in dem Taufbuch der Parochie St. Lamberti in Düsseldorf. Unsere Angabe des Geburtstags stützt sich auf ganze sichere Mittheilung aus einem Familienbuche des Künstlers.

Churfürsten Carl Theodor im Jahre 1767 gegründeten Akademie. Die ersten Anfänge, in denen sich der dem Knaben innewohnende Gestaltungssinn zeigte, waren kleine Silhouetten, welche er im siebenten Jahre fein und geschmackvoll aus freier Hand ausschnitt. Bald begann er auch auf der Schiefertafel nach den Stichen des Marc Anton und des Volpato unter seines Vaters Aufsicht zu zeichnen. Wenn in diesen Uebungen zunächst die ersten Anfänge jener staunenerregenden Fähigkeit, alles auf das Bestimmteste auszudrücken, welche heut dem Meister eigen ist, gesucht werden müssen, so ist doch unverkennbar, dass des feurigen Knaben Phantasie mehr noch durch den Anblick der damals in der Düsseldorfer Gallerie befindlichen grossen Gemälde des Rubens angeregt wurde, „deren nie alterndes in üppiger Pracht loderndes Jugendfeuer noch heute jedes empfängliche Gemüth durchglüht.“ Nicht ohne tiefe Nachwirkung in der Seele des Knaben zu hinterlassen, gingen die Zeiteindrücke an ihm vorüber. „Jenes schreckliche Volk“ — wie es Goethe nennt — „das, wie ein Gewitter daherzieht“, verheerte die goldenen Ufer des Rheins. Das wilde Geschick des allverderblichen Krieges sah des Knaben Auge im Sturmwinde vorüberrauschen. Er hörte erzählen, wie herrliche Männer von hoher Geburt im Elend streiften, Fürsten vermummt flohen und Könige in der Verbannung lebten. Alles schien sich auf Erden zu bewegen, Alles sich zu trennen. In dieser schwankenden Zeit begann mit beharrlichem Sinne der Knabe sich seine Welt zu bilden und man kann sich des Gedankens nicht erwehren, als seien schon im Kindestraume jene Gestalten vor seiner Seele vorübergezogen, wie sie später in den „Apokalyptischen Reitern“ der Mann in ergreifende Klarheit und gleichsam mit der dämonischen Gewalt des Sehers hingezeichnet hat.

Die wissenschaftliche Bildung des Knaben war eine sehr einfache. Die Bibel war lange Zeit sein einziges Buch, später gab er sich mit dem ihm eigenen feurigen Wesen den Eindrücken hin, welche das Nibelungenlied, Goethes und Shakespeares Dichtungen in ihm hervorriefen. Frühzeitig wurde von Einzelnen des Knaben Begabung erkannt. Als er einst mit fester Hand auf die Schiefertafel einen Schlachtenzug hinmalte, rief ein alter Freund seines Vaters, der nach Düsseldorf gekommen war, und dem Knaben lange zugeschaut hatte, aus: „Nehmt mir das Kind in Acht, das wird ein Ueberflieger.“ Es ist diess eines jener Worte, die anfänglich unverstanden, dennoch unbewusst und still auf die Seele eines sich

nach dem Höchsten entwickelnden Menschen wirken, und oft da, wo der Muth erlahmen will, leuchtend zur Mahnung und zum Weiser werden.

In spätern Jahren besuchte der junge Cornelius die Akademie seiner Vaterstadt; der frühere, der Familie befreundete Direktor Krahe war im Jahre 1790 gestorben, an seine Stelle war Johann Peter von Langer getreten. Dessen Sohn Robert von Langer war mit Cornelius gleichen Alters, widmete sich wie dieser der Kunst. Es war nichts natürlicher, als dass der Sohn des Direktors mit dem des Inspektors in eine gewisse natürliche Nebenbuhlerschaft gerieth. Man braucht nicht einmal anzunehmen, dass es blosse Eifersucht gewesen, welche den Direktor von Langer nur mit Missgunst auf die Fortschritte des jungen Cornelius, die den eigenen Sohn in Schatten stellten, blicken liess. Es war eben das Alte, das Gewöhnliche, das sich hier von einem mehr geahnten, als klar durchschauten neuen Leben und Streben abgestossen fühlte. Dazu kam, dass dem Jünglinge mit raschem Geiste, voller Eigenthümlichkeit, das akademisch mühsame Studium in Gemeinschaft mit einer Menge gewöhnlicher Gesellen manchesmal überlästig wurde, wie er denn am liebsten erst zu Hause und bei sich allein dasjenige aus dem Gedächtniss nachbildete, wa er gesehen und sich genau gemerkt hatte.

Im Jahre 1799 starb sein Vater. Derselbe hinterliess fünf Töchter und zwei Söhne. Ein älterer Bruder und er — wie er selbst erzählt — mussten nun die Geschäfte und Obliegenheiten einer zahlreichen Familie übernehmen. Damals wurde seiner Mutter von ängstlichen Freunden, denen das Streben des Jünglings unverstanden blieb, und von dem Direktor von Langer, der ihm Talent zum Maler absprach, gerathen, sie möge ihn statt der Malerei das Gewerbe der Goldschmiede ergreifen lassen „weil erstens diese Kunst zu erlernen soviel Zeit koste, anderseits es so viele Maler schon gebe. Die wackere Mutter lehnte Alles entschieden ab.“*) Den Jüngling selbst erfüllte das Zutrauen der Mutter, und der Gedanke, dass es möglich wäre, der geliebten Kunst abgewendet werden zu können, mit einer ungewöhnlichen Begeisterung, spornte alle seine Kräfte an, und liess ihn ausserordentliche Fortschritte machen. So bietet auch diess Leben wieder das schöne Beispiel, dass ein treues Mutterauge tiefer

*) Aus einem Briefe von Cornelius an Raczynski.

blickt, als alle Männerweisheit, dass es zuerst in seiner geheimnissvollen ahnenden Kraft den Genius erkennt.

Der junge Cornelius musste sich nun mühen, auch seine Familie zu unterstützen. Oft waren es ganz geringfügige Aufträge, Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse und dergleichen mehr. Allem aber suchte er doch eine gewisse Kunstweihe zu geben „theils aus angebornem Triebe, theils durch des Vaters Lehre, welcher immer sagte, dass wenn man sich bemühe, Alles, was man mache, auf's Beste zu machen, man auch bei Allem etwas lernen könne.“

In seinem neunzehnten Lebensjahre erhielt er den ersten Auftrag, der ihm Gelegenheit gab, sich öffentlich als Künstler zu zeigen. Auf Veranlassung des um die Kunst hochverdienten Domcapitulars Wallraf in Cöln wurde in dem Dome der nahen Stadt Neuss der Chor von ihm ausgemalt. „Er stellte grau in grau in Leimfarben die Gestalten der Evangelisten und Apostel, desgleichen die Cardinaltugenden dar.“ *) Nach dem Urtheile derer, welche diese Malereien noch gesehen, würde diese Arbeit auch einem reifen Künstler alle Ehre gemacht haben. Leider haben bei einer neuerlichst vorgenommenen Restauration des Domes diese Gemälde nicht erhalten werden können, und ist demnach dieses Jugendwerk verloren gegangen.

Um das Ende des achtzehnten Jahrhunderts übte die Romantik, eine nothwendige Bildungsphase in dem Leben des deutschen Volkes, ihre Wirkungen auch auf die Kunst aus. Hatte Winckelmann, auf Jahrtausende zurückschauend, uns für die Schönheit der alten Götterwelt wieder die Augen aufgeschlossen, so konnte doch diese Schönheit die deutsche Produktionskraft nicht völlig befriedigen. Der im innersten Wesen des deutschen Volks ruhende Genius der bildenden Kunst regte sich und rang nach der ihm angemessenen Ausdrucksweise. Dazu erwachte die Liebe und die Kenntniss der deutschen Kunstvergangenheit. Durch die Säcularisirung der geistlichen Güter kam eine grosse Anzahl deutscher Bilder aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an's Tageslicht. „In Kirchen und Klöstern, oft an entlegenen Orten, fand die in verjüngter Lebenslust aufkeimende Jugend die wahre Kunst in den verlassenen und verschmähten Werken der gediegenen alten Meister, ihrer Vorfahren.

*) *E. Förster* a. a. O. Bd. IV, S. 201.

Der frische Charakter solcher Werke in trauernder Andacht, Unschuld und Liebe begeisterte die jungen Künstler zu dem Wunsche, solche Eigenschaften des innersten Wesens der Kunst zu erwerben."*) Goethe selbst, „als sein Genie im Morgen der Jugend noch mit den Augen der Natur sah", hatte die Künstler zuerst vor der Nachahmung hellenischer Werke gewarnt, indem er meinte, sie schadeten dem Genius, der auf keinen fremden Flügeln emporgehoben und fortgerückt werden wolle. Er wies darauf hin, dass es die ureignen Kräfte seien, die sich schon im Kindestraume entfalteten, im Jünglingsleben bearbeiteten... Was Goethe zunächst im Einzelnen sagen wollte, das wendeten die Romantiker auf die Entwickelung des ganzen Volkes an, indem sie meinten, nur durch die Wiedererwerbung des verloren gegangenen alten Eigenthums, durch das Abstossen alles Fremdartigen, könne der deutsche Genius wieder verjüngt werden, erstarken zu neuen Schöpfungen. Bald gingen aber Goethen, dessen harmonische Natur vor jeder Uebertreibung als krankhaft zurückschreckte, die Bestrebungen der Neuerer zu weit, er besorgte, es möchte durch dieselben die Liebe und Pflege der hellenischen Kunst völlig bedroht werden, und als die Romantiker in nothwendiger Consequenz dahin gelangten, die Werke der alten deutschen Kunst über Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo „von denen aller Kunstverderb ausgegangen", zu setzen, geradezu vor der griechischen Dichtkunst warnten, und überhaupt nur mehr dasjenige anerkannt wurde, was in entschiedener Beziehung zu mittelalterlich andächtiger Begeisterung stand, da trat Goethe gegen die ganze Bewegung auf, indem er darauf hinwies, dass, wer alle die Eroberungen geringschätze, welche mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiss für das Gebiet der Kunst gemacht, wer bloss aus einem verworren gefühlten Bedürfniss nach Einfalt und Naivität, in den mehr oder minder rohen Anfängen der Kunst, die ganze Kunst schon vollendet erblicken wolle, und durch Annäherung an die alten Maler das Rechte zu erfassen glaube, ihren wahren Geist, ihr besseres, weiter gestecktes Ziel nicht erkenne. Aber es blieb nicht bloss bei der vereinzelten Aussprache. Im Jahre 1799 wurden die Propyläen ins Leben gerufen für Vertretung der aus der klassischen Kunst geschöpften Ansichten. Damit in Verbindung war ein Verein von Kunstfreunden gebracht,

*) *Kestner*, Römische Studien. Berlin 1850. S. 119.

welcher bestimmte aus der antiken Stoffwelt entnommene Aufgaben stellte, und die Künstler Deutschlands zur Concurrenz aufforderte. So vortrefflich und gesund im Ganzen die Gesichtspunkte waren, welche dem Ausschreiben dieses Unternehmens (Propyläen II. 1. S. 169) zufolge, als die bei Beurtheilung der eingesandten Werke massgebenden bezeichnet wurden, so wurden sie offenbar in Wirklichkeit nicht eingenommen, denn es fand sich unter den in Weimar gekrönten Künstlern kaum ein einziger, der „einen hervorragenden Namen gewonnen, die mehrsten sind im Dunkel der Unbedeutendheit geblieben; der wirkliche Genius aber, der an den geheiligten Kreis heranzutreten gewagt, war nicht erkannt worden — Cornelius.“*) Er hatte eine Zeichnung in Sepia „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt“ eingesandt, war aber von Heinrich Kolbe, dessen Name kaum mehr gekannt ist, besiegt worden. Aus früher Zeit — wohl nicht erst aus dem Jahre 1809 — stammt auch ein Oelbild, welches die Göttin Minerva als Erfinderin der Webekunst darstellte, und von einem eupener Tuchfabrikanten (jetzt im Besitze des Professor aus'm Weerth in Kessenich) bestellt worden war. Diess Jugendwerk ist insofern interessant, als darin der Zwiespalt alter und neuer Richtung deutlich erkennbar. Im Sinne damaliger akademischer Anforderungen ist es tüchtig gemalt, in Erfindung und Auffassung aber sind schon wenn auch nur geringe Spuren späterer Eigenthümlichkeit sichtbar. So erscheint es, als habe hiermit Cornelius der alten Zeit noch den nöthigen Zoll gezahlt, um aus den Schlagbäumen heraus in die freie urwüchsige Natur gelangen zu können. Denn unmittelbar nach diesem Werke finden wir ihn auf ganz andern Wegen, und es erschien der Sprung, wäre er nicht schon lange innerlich vorbereitet gewesen, fast kaum glaublich.

Schon in früherer Zeit hatte der junge Cornelius in dem nahen Cöln mancherlei Anregungen empfangen. Mehrere Kunstfreunde hatten dort, den Werth altcölnischer und altniederländischer Bilder erkennend, zu sammeln begonnen. Wallraf, der letzte Rector der Universität zu Cöln, legte seine Sammlung an, die jetzt noch in seiner Vaterstadt ist, die Brüder Boisserée brachten die Gemälde zusammen, welche später nach München kamen.“**) Diese Einwirkungen der in Cöln gewonnenen Anschauungen sind in dem Oelbilde „eine heilige Familie“ erkennbar, welches nach

*) E. Förster a.a. O. S. 164.

**) H. Grimm a. a. O. S. 9.



Peter von Cornelius.

Försters Angabe verschollen, von ausnehmender Schönheit gewesen sein soll. „Die Scene spielt in einer Vorhalle des Vaterhauses Christi. Links sitzt die jungfräuliche Mutter, und hält das Kind, das ganz unbekleidet auf ihrem Schoosse steht. Am Boden zu ihren Füssen kniet, in ein gelblichweisses Schaffell gekleidet, der Johannesknabe, und reicht seinem Gespielen eine grosse schöne Traube dar. Der aber weist mit seiner Linken, — die Rechte hat er seiner Mutter um den Hals gelegt, — nach einem Harfe spielenden Engel, als sagte er: „dem gieb die Traube! er hat uns so schöne Musik gemacht.“ Rechts im Bilde sitzt in Grossmutterlust die heilige Anna, in welcher der junge Künstler die Züge seiner Mutter verewigt hat. In diesem Bilde wirkt jene unüberlegte Natürlichkeit, durch welche die altdeutsche Kunst sich auszeichnet. Keine Linie ist aus einem alten Werke entlehnt und doch reiht das Bild sich den guten alten an.“*) Im Jahre 1809 beabsichtigte Cornelius, seine Wanderung nach Italien anzutreten. Auf der Reise dahin kam er nach Frankfurt a. M., wo er zum Theil ihm bereits befreundete Männer, wie Xeller, Mosler, Barth u. A. traf, auch am Hofe Dalbergs, des Fürsten Primas, eingeführt wurde. Theils diese Männer, theils einige ihm ertheilte Aufträge von Kunstfreunden, veranlassten ihn, längere Zeit in Frankfurt zu bleiben, um hier das Werk zu beginnen mit dem er sich schon in Gedanken getragen, die Zeichnungen zum Faust.

Es ist nicht zu läugnen, dass die bisherigen Nachrichten über das Leben des Malers von der Zeit der Fresken in Neuss bis hieher eine gewisse Lücke empfinden lassen. Wir haben uns diese Jahre vorzustellen als die Zeit des Pegasus in Joche. Der junge Künstler war genöthigt angestrengt zu arbeiten, um seine Familie zu unterstützen und sich die nöthigen Mittel zur Reise nach Italien zu sammeln. Diese Zeit der Arbeit war aber auch zugleich die Zeit, in der dem Genius die Fügel durch selbstdenkendes Studium in einer Weise erstarkten, dass er sie dann um so kräftiger schwingen konnte.

Cornelius hatte mit der ihm eigenthümlichen starken Empfindung gefühlt, dass die Kunst, soll sie auf die Herzen „lebendig wirken, verwandte Accorde anschlagen“ „aus dem Geiste der Gegenwart geboren sein müsse.“ Ihm waren, wie einst Göthen, „die geschminkten Puppen-

*) *E. Förster* a. a. O. S. 202.

maler“ verhasst. Er konnte mit ihm rufen: „Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints, und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzte Gestalt ist eine willkommenere!“*) Ihm galt es, eine zu geistiger Freiheit und sittlicher Kraft heranwachsende Jugend zu bewegen, das eigene volle und reine Herz auszusprechen und damit den Weg zum Herzen seines Volkes zu finden. Er betrat diesen Weg in der schönen Composition „das unterbrochene Hochzeitsfest“ und in der ergreifenden Zeichnung „Romeos Tod neben der Scheinleiche Julia's,“ und schritt in grösserer und freierer Weise darauf fort in den Compositionen zum Faust.**) In nothwendiger Consequenz wählte er zur Darstellung dieser Gebilde nicht die Farbe, sondern die Feder, mit der er die festen Conture sorgfältig ausführte. Es drängte eben überall von der malerischen Verkommenheit, von der Verwaschung, Verbildung, Verflachung der Gedanken nach charaktervoller Bestimmtheit, von der Flauheit der Form nach dem einzig richtigen Umriss, und man kann das ganze bildnerische Streben der grossen Kunstverjüngung kurz und sachlich als den Drang nach dem scharfen Contur bezeichnen, der in dem treuinnig die Natur anschauenden Auge sich spiegelnd, mit männlich ernsten Geiste erfasst, durch die anspruchslose und bescheidene Hand wiedergegeben werden sollte. Man kann wohl sagen, dass Cornelius, mehr als irgend Einer seiner Zeit, von Goethe inspirirt war. Das beweisen die Zeichnungen zum Faust, die weit davon entfernt, Illustrationen zu seyn, dem Gedicht einen neuen vollen Ton entlocken, und gleichsam nur, wie bildnerische Inspirationen erscheinen, denn sie betonen weniger den Faust, in dessen Schicksal Gretchen nur wie eine Episode verflochten ist, sondern stellen Faust und Gretchen in Parallele, zeigend, wie beim Mann Geistesstolz und unbefriedigtes Sehnen nach Erkenntniss, beim Weibe Eitelkeit und Liebe, wenn auch in ihren Anfängen voll reizender Unschuld, zum Abgrunde führen, hier aber den Mann sein unseliges Geschick weiter fortreisst, während dem Weibe eben die Liebe wieder zur Rettung wird.

Obwohl einzelne der Faustblätter erst später in Rom entstanden sind, und ein wesentlicher Unterschied in Auffassung und entwickelter For-

*) Goethe. Ueber die deutsche Baukunst. (Ausgabe letzter Hand Theil 40, S. 339.)
**) Gestochen von Ruscheweyh und Thäter

menschönheit zwischen den ersten und spätern Blättern ist, so seyen sie doch schon hier in ihrem Zusammenhange erwähnt. Das Titelblatt zum ganzen Werke stellt „Gott Vater im Himmel mit der weltlichen Krone und der Weltkugel dar, zu seiner Rechten zwei anbetende Engel, zu seiner Linken der Himmelshüter Michael und Mephisto in Scheinehrerbietung, ihm dient die Hand eines Teufels, den ein anderer auf einen Besen reiten lässt, zum Fussschemel, alle entsteigen dem Dampf des Hexenkessels, der von Affen und der Hexe bedient wird, und auf einem Kopf aufsitzt, dessen offenes Maul der Höllenrachen ist. Ein Hexenaffe bläst der Frau Martha schlimmen Rath ins Ohr, wie Gretchen ihr das Schmuckkästchen zeigt. Unten in der Mitte sitzt Faust am Schreibtisch und übersetzt das Testament, der Pudel vor ihm, hinter ihm steht der Erdgeist mit Fischen und Schlangen um die Füsse, mit dem Hirsch und Einhorn auf den Händen, dem Adler mit der Erdkugel auf dem Kopfe, aus welcher eine Pflanze hervorwächst, welche die Genien des Jus, der Medicin, Philosophie und zu oberst der Theologie trägt. Auf dem zweiten Blatte „dem Vorspiel“ sieht man die Bühne hinter dem Vorhang mit den Vorbereitungen zur Aufführung, da denn Frau Martha Gretchen die Haare flicht, Faust seine Rolle überliest; über ihnen sitzt die Eule und der Pfau, Mephisto hinter dem Vorhang vor nach den Publikum sieht, das erwartungsvoll Platz genommen. Daneben stehen der Theaterdirektor und die lustige Person in sehr dringendem Gespräch mit dem Theaterdichter und dem Maler.

Der „Spaziergang“ zeigt Faust und Wagner links, rechts die Soldaten und schmucken Bürgermädchen, in der Mitte die Philister mit ihrem „Krieg und Kriegsgeschrei,“ im Hintergrunde die Studenten mit den Mägden, Handwerksbursche und ein dichtes Gedränge von Spatziergängern im Thor; in der Landschaft ein Fluss mit Nachen. Die darauf folgenden Blätter stellen die „Scene in Auerbachs Keller“, wo die berauschten Studenten sich die Nase abschneiden wollen, und Faust und Mephisto zauberhaft entschweben; den Heimgang Gretchens aus der Kirche, wo ihr Faust — vergeblich — den Arm bietet; Faust und Gretchen in Frau Marthens Garten, wo die süsse, mild abwehrende Hingebung des holden Mädchens unübertrefflich dargestellt ist, sodann in der Kirche dar. Es folgen dann „Gretchen im Klostergarten,“ wie sie vor dem Madonnenbilde weinend kniet, und einen frischen Straus in den

Blumentopf davor steckt; „Valentins Tod,“ der sich durch grosse und ergreifende dramatische Gewalt auszeichnet. Auf schnaubenden Rossen eilen Faust und Mephistopheles auf dem Blatte „was weben die dort um den Rabenstein“ dahin, Faust blickt schaudernd zurück, und erblickt in dem dunkeln Gewölk das Spiel von Geistern, welche eine arme Sünderin zur Hinrichtung führen. Das folgende Blatt zeigt Faust und Mephistopheles, wie sie den Blocksberg erklimmen und den Schluss bildet jene ergreifende Composition „die Scene im Kerker,“ wo Gretchen händeringend im Gebet, auf der Strohmatte kniet, Todtenkopf, Kreuz und Gebetbuch vor sich, und der Engel mit dem Schwerdt und dem Oelzweig, Rettung verkündend, hintet ihr schwebt, während Faust, um sie mit sich zu nehmen, die Hand nach ihr ausstreckt, aber von Mephistopheles mit Gewalt fortgerissen wird.

Das ganze Werk hat Cornelius nach seiner Vollendung mit folgenden schönen Worten Goethe gewidmet: „Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert, und die Werke einer grossen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich grösser und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter sind oft von den Werken eines einzelnen grossen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz auf ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören, und diesem geringen Werke als einem schwachen Widerschein Ihrer lebendigen Schöpfungen eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit grösserer Kunst und reich begabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolg gestrebt habe.“ Bereits früher war Sulpiz Boisserée mit Baurissen, architektonischen Stichen, unter andern auch mit den ersten Zeichnungen zum Faust nach Weimar gekommen. „Wir bewunderten“ schreibt Goethe, „in jenen Federzeichnungen den alterthümlich tapfern Sinn und die unglaubliche technische Fertigkeit, mit welcher er ausgesprochen wurde.“ Allein so nahe Goethe in seiner bedeutenden Weise mit dem Ausdrucke „tapfer“ das Wesen der Cornelius-schen Kunst eigentlich traf, wie sehr er empfand, dass hier ihm ein

Künstler entgegentrat, der von männlichem Geiste beseelt, geistig selbständig und kühn seine Aufgabe erfasste, so konnte er sich zu einer wahrhaftigen Würdigung des Genius nicht erheben. Zu tief und festgewurzelt waren seine Ansichten über Kunst und fast philiströs klingt das Urtheil, wenn er diese Arbeiten nach anderer Seite hin, „schätzenswerthe, gutes Talent und redliches Streben verrathende Beiträge“ nennt. Wie wenig aber er den eigenthümlichen Kunstcharakter gerade der Faustbilder zu würdigen wusste, geht aus der Andeutung in dem Briefe an Cornelius vom 8. Mai 1811 hervor, in welchem er letzteren ermahnt, sich nicht an die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts allein, sondern an die vollkommensten Dinge der alten und neuen Kunst zu halten. Es war aber nicht Unkenntniss, welche Cornelius folgerecht in den Bildern zum Faust nach der Weise der deutschen Kunstwelt, wenn auch ganz frei und selbständig greifen liess, die Formen italienischer Renaissance hätten wahrlich zu der Darstellung des Faustgedichtes am wenigsten gepasst, so wenig als von Goethe griechische Formenschönheit bei seinem Götz von Berlichingen angestrebt worden ist.

Im Jahre 1811 brach Cornelius nach Rom auf, bereits 28 Jahr alt. Dort hatte das Kunstleben seit der Zeit des Carstens einen bedeutenden Umschwung erlitten. Die Herrschaft des französischen Geschmacks unter David war gebrochen, Thorwaldsens Ruhm strahlte unbestritten, und war seine Thätigkeit auch eine in sich abgeschlossene, meist im Kreise der Antike sich bewegende, so dass sie zunächst keinen unmittelbaren Einfluss auf das Gebiet der neuerwachenden Kunst ausübte, so war sie doch schon um desswillen von Bedeutung, als sie eine grosse Anzahl erleuchteter Männer, deren Auge und Geschmack der antiken Welt erschlossen war, nach Rom zog, und so ein sehr heilsames Gegengewicht in dem geistigen Leben gegen allzu übertrieben puritanische Richtung der Neudeutschen herstellte. Koch war vor andern Künstlern derjenige, welcher eine gewisse Vermittelung zwischen der nun neuentstehenden Richtung und den Anschauungen des Carstens bildete. Kochs Persönlichkeit in ihrer derben Ursprünglichkeit, mit seinem künstlerischen und menschlichen Wohlwollen für jedes aufstrebende Talent „mit seiner heftigen und wilden Verachtung des Schlechten“*), mit dem angebornen

*) *Kestner*, Röm. Studien, S. 109.

Humor des Naturmenschen, war für die deutsche Künstlerjugend, welche im Anfang des Jahrhunderts in Rom erwuchs, von grosser Bedeutung. „Wer", ruft Overbeck in einem Briefe aus, „von uns wäre nach Rom gekommen und hätte nicht aus seinem geistreichen Umgange wesentliche Belehrung geschöpft, wem wäre er nicht sogar durch seine ganz neidlose Anerkennung förderlich, durch seine kindliche und lebendige Theilnahme nützlich gewesen?" Mit dem Wiedererwachen der Liebe für die deutsche Vergangenheit, hatte auch Rom von Neuem seinen alten Zauber auf die germanische Natur gewonnen. Auf's Neue hatte sich das Wort bewährt, dass der Weltstadt ein ewig reges Element beiwohne, voll frischer Leben erweckender Kräfte. Schon oben, in der Einleitung, gedachten wir der besondern Anlässe, welche gerade in dieser Zeit den Drang nach der ewigen Stadt stärker als je erwachen liessen. Von ihm war natürlich auch Cornelius beseelt.

Als er nach Rom kam, zog er bald den reinen und frommen Overbeck in Freundschaft an sich. Sie hat trotz aller Verschiedenheit der Naturen, bis heute die beiden Männer verbunden erhalten. „Damals sah Jeder im Andern die Ergänzung seines Wesens; der innigste Gedankenaustausch verband die Freunde, man theilte sich gegenseitig und regelmässig alle Abeiten mit, und gab und erhielt das offenherzigste, allein von der gemeinsamen Liebe zur Kunst eingegebene Urtheil."*)

Zu dem deutschen Künstlerkreis damaliger Zeit gehörten von Anfang an der leider schon im Jahre 1812 zu Albano verstorbene Pforr, Ludwig Vogel, Wilhelm und sein Bruder Rudolf Schadow, sowie später Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels; Fohr, Wach und endlich der im Januar 1818 nach Rom gekommene Julius Schnorr, neben Overbeck und Cornelius der bedeutendste Träger der neuen deutschen Kunst.

Von Nichtkünstlern waren vor allem Wilhelm von Humboldt, der preussische Minister, sein Nachfolger Niebuhr, der berühmte Historiker, Bunsen, Brandis, der damals Legationssekretär bei Niebuhr war, Platner, Kestner, und der zwar meist in Florenz, jedoch von Zeit zu Zeit auch in Rom lebende Rumohr hervorragend. Diese Männer, vor allen der mit Cornelius bald befreundete Niebuhr, waren von einer edlen Auffassung der Zeit und ihrer Ziele getragen, meist bedeutend in ihrem Wissen und

*) E. *Förster* a. a. O. IV. Theil, S. 207.

in ihrem Streben. Rechnet man nun noch hinzu, dass gerade in jene Jahre die Erhebung des Vaterlandes aus den Banden der Knechtschaft fällt, und dass der geistige Frohmuth alle Nerven des Denkens und Fühlens höher spannte, so kann man wohl die Wahrheit der Worte des Cornelius nachempfinden, wenn er in einem Briefe an den Grafen von Raczynski über diess Zusammenleben sagt; „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist: ich spreche hier nicht bloss von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von Allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Grosses und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maasse darbot.“

Und auch darin zeigte sich die ächtdeutsche ritterliche Gesinnung der Künstler, dass nicht die Aussicht auf Gewinn oder äusserliche Erfolge, sondern das rege und warme Feuer für die Kunst es war, welches alle ihre Kräfte in Thätigkeit setzte, denn sie lebten während der letzten Jahre der Knechtschaft und Unterdrücknng unsers Vaterlandes einzig auf ihre Ausbildung bedacht, oft in bedrängten Umständen und Noth, doch freudig und stark durch ihr Zusammenhalten und das gemeinschaftliche Bestreben nach einem hohen Ziel. „Bei den Nachrichten über die Befreiung unsers Vaterlandes erhob sich auch ihre Seele, wenn selbst öfters in sehr drückenden äussern Verhältnissen. Künstler, welche selbst in den Reihen gegen den Feind des gemeinschaftlichen Vaterlandes gefochten, schlossen sich ihnen an. Wie nun in Deutschland ein grosses volksthümliches Interesse im Volke erweckt worden, so ist auch bei vielen Jüngern der Kunst diese Gesinnung herrschend geworden. Nicht bloss zum blossen Spielzeug und Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden, nicht bloss zur Ergötzung und Prachtliebe, sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muss ein ernster hoher Sinn aus den Kunstwerken sprechen, auf dass er den bessern Theil des Volks ergreife, und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche ausser dem Kreise des Privatlebens ein allgemeines volksthümliches Interesse erregen. Entscheidend wirkte auf die Künstlerausbildung das genauere Studium der altitalienischen Meister, und es ist sehr

begreiflich, wie bei der einmal gefassten Richtung der Maler, welche den im Kunstwerk sich aussprechenden Gedanken höher schätzten als die Erfüllung konventioneller Regeln, oder selbst die Vollkommenheit in der Nachbildung der Aeusserlichkeiten, sie auch die älteren Werke von Giotto bis Fiesole ebenso sehr ansprachen, als die der blühendsten Epoche. Auch fühlten sie bald die Gefahr für noch nicht sehr gebildete Künstler, sich ausschliesslich oder auch nur hauptsächlich dem Studium der vollendetsten Meister zu ergeben. Denn es lassen ihre Werke keine weitere Ausbildung mehr zu und ihre Vollkommenheit in der Darstellung der Aeusserlichkeiten verleitet den Studirenden zu sehr zum blossen ängstlichen Nachahmen, ohne dass er auch veranlasst wird, in die Tiefe des im Werk enthaltenen Gedankens zu dringen. Zeigte sich doch schon bei den Schülern der grössten Meister der Verfall in der Kunst durch die zu grosse Nachahmung. Wie sollten unsre Künstler auf demselben Weg einen bessern Erfolg hoffen dürfen? Das Studium nach den Werken der Caracci aber schien ihnen um so weniger rathsam, da diese nicht einmal in den Aeusserlichkeiten einen der einzelnen Vorzüge der Meister erreichten, welche sie in der Gesammtheit zu vereinigen hofften. Jene richteten sich daher zur Ausbildung ihrer Ansichten und Berichtigung ihrer Ideen vorzugsweise an die alten Meister. Das Studium dieser wendeten sie an bei der Ausübung ihrer Kunst, ohne sich zu sehr mit dem Copiren zu befassen, welches einen fähigen Künstler zu sehr im Gängelbande verweilen lässt, und ihm am Ende den Muth und die Kraft benimmt, sich zur Selbstständigkeit zu erheben. Auch die nähere Kenntniss der Geschichte und Poesie der Zeit, worin die Kunst ihren Aufschwung erhielt, war ihnen von grossem Nutzen. Das öffentliche Leben bei dem Volke, besonders in Florenz, machte ihnen den grossen allgemeinen Charakter in der Kunst jener Zeiten begreiflich."*) So sehr im Ganzen und Grossen Cornelius das Streben seiner Kunstgenossen in Rom theilte, so fern hielt er sich von deren Uebertreibungen und Verirrungen.

Es kann nicht genug betont werden, dass Cornelius mit den überkatholischen Bestrebungen der sogenannten Nazarener nie etwas zu schaffen gehabt hat, ja denselben entschieden entgegentrat. Alle falsche Fröm-

*) *J. D. Passavant*, Ansichten über die bildenden Künste zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. 1820.

melei in Poesie, Prosa und Leben war ihm fremd, und er gab stets kräftigen heiteren Aussichten Raum. Cornelius stand schon damals auf den Stufen höchster Anschauungen in Kunst und Leben kraft seines Genies. Er bewegte sich in den höchsten Kreisen, als einer der dahin gehört, frei, stolz, liebenswürdig. In Sachen der Religion war er über Engherzigkeit und Mönchsthum weit erhaben, und obwohl gut katholisch, protestirte er kräftig mit den Freien. Daher hielt er auch den freundschaftlichsten Umgang mit den protestantischen Niebuhr, Bunsen und Andern aufrecht, während Einzelne der überkatholischen Künstler sich von dem gastlichen Hause des freisinnigen Gesandten fernhalten zu müssen glaubten, und er billigte keineswegs unbedingt den Uebertritt einiger Kunstgenossen zur katholischen Kirche, von dessen innerster Nothwendigkeit er nicht, wie bei Overbeck, überzeugt war. Auch die Liebe für seine Heimath litt unter den bezaubernden Eindrücken Italiens nicht und mehr, als einmal, sprach er seine Sehnsucht nach dem Vaterlande aus. In seinem künstlerischen Schaffen aber bewährte er zumeist seine ureigenste Unabhängigkeit. Nach der deutschen Dichtung, nach dem deutschen Heldenliede der Nibelungen griff er zunächst, und stellte dasselbe in seinen Hauptmomenten in einer Reihe von Zeichnungen dar, welche bei weitem mächtiger und freier, als die zum Faust, die eigenthümliche schöpferische Kraft des Künstlers, die Tiefe seiner Leidenschaft, die Gewalt seines Ausdrucks zuerst vollständig offenbaren, und allein genügen würden, Cornelius an die Spitze aller deutschen Künstler neuerer Zeit zu stellen. Zu bemerken ist hierbei, dass Cornelius sich hier, mehr noch wie im Faust, von jedem Muster frei und unabhängig erhalten, italienischer Einfluss nach irgend einer bestimmten Richtung hin nicht wahrzunehmen ist.

Die einzelnen Darstellungen sind folgende: Siegfried hat einen Bären eingefangen, und lässt ihn scherzhaft im Hofe los, um das Hausgesinde damit zu erschrecken. Das zweite Blatt stellt die Ankunft Siegfrieds und seiner Gemahlin Chriemhild in Worms dar. Chriemhild wird von der Brunhilde begrüsst, ein Blatt, das sich durch schöne Anordnung besonders auszeichnet. „Chriemhild und Hagen“ führt uns die Scene vor, in welcher Erstere den Hagen auf das ins Gewand Siegfrieds gestickte Zeichen von der einzigen Stelle, an welcher er verwundbar ist, und welche Hagen besonders zu schützen versprochen, aufmerksam macht. Der Katastrophe des Todes sind drei Blätter gewidmet. Siegfried zieht

zur Jagd und nimmt von Chriemhild Abschied; sodann die Ermordung, wo Siegfried dem Verräther Hagen, der ihm das Todesgeschoss durch den Rücken gejagt hat, mit den letzten aufgerafften Zorneskräften seinen Schild nachschleudert, während dieser — das leibhaftige Bild des hinterlistigen Mordes — entflieht, und die Könige im Hintergrunde trauernd auf die Scene des Grauens blicken; endlich, wie Chriemhild, bei ihrem Frühgang zur Messe den Leichnam des erschlagenen Gatten vor ihrer Thüre findet. Die letzten beiden Darstellungen sind die grossartigsten des ganzen Cyclus. Noch zwei Blätter, der Auszug zum Sachsenkrieg, und die Donaufahrt der Nibelungen, sind als Zeichnungen vorhanden, aber nicht veröffentlicht. *)

Endlich hat Cornelius, gleichsam „wie ein grosser Tonmeister, der in der Ouvertüre das Gesammtbild seiner Schöpfung in den kräftigsten und anmuthigsten Weisen erklingen lässt, und uns so mit wenigen Zügen mitten in das Verständniss des Gegenstandes in seinem ganzen Zusammenhange zu versetzen weiss, zu den Nibelungen ein Titelblatt gezeichnet, welches in bewundernswerther, einfacher Weise uns mit dem Geiste des grossen Heldenliedes vertraut macht, und die bedeutendsten Momente desselben dem Gedächtnisse tief einprägt. **) Dieses herrliche Blatt hat Cornelius seinem Freunde Niebuhr gewidmet, und damit wie einst durch die Widmung des „Faust" an Goethe sehr schön ausgesprochen, dass, wenn ausser der eigenen freien Kraft des Genius ein Mensch beigetragen habe, seinen Geist vor Einseitigkeit zu bewahren, diess Niebuhr vor Andern gewesen sei. Mehr, als in diesen mit der Feder gezeichneten Blättern, macht sich der Einfluss Italiens bei mehreren Oelgemälden des Cornelius aus jener Zeit geltend, so bei der im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen befindlichen „Grablegung Christi" und bei dem Bilde „die klugen und thörichten Jungfrauen."

„Aber die Oelmalerei war nicht Cornelius Sache. Seine Gedanken bedurften eines andern Ausdrucks."***) Die Kunst sollte ja eine Zierde des öffentlichen Lebens, dessen höchster Ausdruck sein. Die grossen

*) Sämmtliche Blätter im Besitze der Reimer'schen Buchhandlung in Berlin. Gestochen von Lipsius.

**) Gestochen von Amsler und Barth.

***) *Herman Grimm* a. a. O. S. 13.

Florentiner und der herrliche Urbinate hatten das Höchste in ihrer Kunst al fresco gemalt und nach Jahrhunderten leuchten diese Denkmale noch von den durch ihre Hand geheiligten Wänden herab. Die Frescomalerei musste aber gleichsam wieder erfunden werden. Mit staunenswerther Kraft versenkte sich Cornelius in das Studium derselben. Er wusste den preussischen Generalconsul Bartholdy zu bewegen, statt der beabsichtigten Arabesken historische Bilder in seinen in der Via sistina gelegenen, einst von Federico Zuccaro bewohnten Hause al fresco malen zu lassen. „Bartholdy räumte zu dem Unternehmen ein Zimmer ein, und Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow kamen dahin überein, in einer Reihe von Gemälden die Geschichte Josephs und seiner Brüder darzustellen, und zwar ohne Aussicht auf Gewinn.“*)

Cornelius übernahm zwei Wandbilder, die „Traumdeutung“ und die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder.“ (Der Carton von letzterem Bilde ist im Besitze der Berliner Kunstakademie.) Namentlich das letztere Bild erregte die Bewunderung Aller, die es sahen. Man meinte, seit Rafaels Apostelgeschichte sei kein Bild von so ergreifender Wahrheit gemalt worden. Es ist wahr, es kann kaum etwas Rührenderes gedacht werden, als die Umarmung Benjamins und Josephs, der unschuldvolle Jubel des Knaben, die edle von Wehmuth durchflochtene Freude Josephs, und im Gegensatze zu dieser das Herz mit Entzücken erfüllenden Gruppe, die Gestalten der Brüder, auf deren Gesichtern das Bewusstsein der Schuld in der verschiedenartigsten Weise sich ausspricht.

Das Haus in der Via sistina gehört heute zu den ausgezeichnetsten Sehenswürdigkeiten Roms. Damals erregte die Kühnheit der jungen deutschen Meister erst spöttisches Kopfschütteln, dann ungetheilte Bewunderung. Die Italiener nannten die Wiedereroberer der historischen Kunst maëstri della maniera secca. Der Marchese Massimi wünschte, es möchten drei Säle seiner Villa mit Darstellungen aus Dante, Ariost und Tasso geschmückt werden. Overbeck erhielt den Auftrag der Darstellungen aus Tasso, Schnorr aus Ariost, Cornelius aus Dante. Letzterer entwarf alsbald für die Decke Zeichnungen zum Paradies. Er dachte sich ein Rundbild in der Mitte, die Madonna von Cherubin umgeben, im Anschaun der göttlichen Dreieinigkeit versunken, vor ihr Dante und der

*) *A. Hagen*, die deutsche Kunst. II. Theil, S. 184.

heilige Bernhard knieend; um dieses Bild sollten dann die Wohnungen des Paradieses, getrennt durch Festons von Blumen und Früchten in auf Wolken sitzenden Gestalten dargestellt werden. Beatrice führt den verklärten Dichter an der Hand in die Wohnungen der Seligen. Piccarda, Donati und Konstanza, des Königs Roger Tochter und Gemahlin Heinrichs VI. sitzen hier ruhig auf den Wolken. Dann folgen die Bewohner des Merkur, die um der Glorie willen der Sünde entsagten, und der Venus, welche die irdische Liebe mit der himmlischen vertauschten, Kaiser Justinian, Bischof Folko von Marseille, Rahab; hierauf die Bewohner der Sonne, die Lichter der scholastischen Theologie, Thomas von Aquino, Albertus Magnus und Bonaventura. Als die Seeligen des Mars stellen sich die Krieger Karl der Grosse, Gottfried von Bouillon, Josua, Judas Maccabäus und Constantinus dar, neben ihnen die Streiter der Kirche Benedikt von Nursia, Romuald, Franz von Assisi und Dominikus. In der Himmelsphäre der Zwillinge tritt Dante, von Beatrice geleitet, zu Petrus, Jakobus, Johannes, während im nächsten Rahmen Adam und Stephanus, Moses und Paulus — „Sünde, Sühne, Gesetz und Glaube" — als letzte Gruppe aber die Gründer der Kirchenordnung: Johannes der Täufer, Augustin und Gregor der Grosse erscheinen.*)

Der Entwurf des Ganzen, eine kolorirte Zeichnung, ist im Besitze des Königs von Sachsen, die zwei aus dem Cyclus vorhandenen Doppelcartons im Besitze des Dr. Wolter in Düsseldorf und des Geheimrath Brüggemann in Berlin.

Im Jahre 1818 war Kronprinz Ludwig von Baiern in Begleitung mehrerer hervorragender Männer nach Rom gekommen und hatte, von verwandter Begeisterung getragen, sehr bald Cornelius Bedeutung erkannt, und beschlossen, ihn für sich zu gewinnen. Bald knüpfte sich zwischen dem Künstler und dem Fürsten ein freundschaftliches Band. Auch sonst verkehrte Ludwig gern mit Künstlern, insbesondere schätzte und verehrte er Overbeck und Schnorr. Bei seiner Heimreise im Jahre 1819 gaben die Künstler dem Kronprinzen in der Villa Schultheiss ein herrliches Fest, bei welchem Veit, Schadow, Overbeck, Julius Schnorr und Cornelius in der malerischen Ausschmückung des Festsaales gewetteifert hatten.

*) J. Döllinger, die Umrisse zu Dantes Paradies. Leipzig 1820.

Kronprinz Ludwig hatte beschlossen, für die nach und nach gesammelten Schätze der griechischen und römischen Kunst eine Glyptothek in München zu errichten. Nach Leo von Klenze's, des Baumeisters, Plan, sollten die Decken nur leichten Schmuck durch einzelne Figuren erhalten. Cornelius wurde beauftragt solche zu entwerfen. Allein hier zeigte sich zum ersten Male in ihrer ganzen Grösse dessen denkende und neuschöpferische Kraft in Erfassung solcher Aufgaben. Er gestaltete den ursprünglichen Plan völlig um, schuf alsbald ein vom wahrsten und poetisch grossartigstem Leben durchhauchtes Gesammtbild der griechischen Götter und Heroenwelt, und während er gleichsam mit einem Schlage das goldene Buch des Hellenenthums vor unsern Blicken aufzuschlagen scheint, giebt er uns zugleich die tiefsten, auch heute noch gültigen Bezüge des Menschlichen zum Göttlichen in die Hand.

Cornelius Entwurf hatte den vollsten Beifall des Kronprinzen, und bereits 1818 konnte der Künstler für das Unternehmen als gewonnen betrachtet werden. Zugleich hatte ihn Niebuhr, welcher zuerst den bedeutsamen Ausspruch gethan hatte: „Cornelius ist unter unsern Malern, was Goethe unter unsern Dichtern,“ zum Direktor der Akademie von Düsseldorf vorgeschlagen. Der Vorschlag war angenommen worden, und Cornelius ordnete nun seine Verhältnisse derart, dass er in Düsseldorf während der Winterszeit die Akademie leitete, und an den Cartons arbeitete, während des Sommers die Malereien in München ausführte. Erst im Jahre 1821 trat er seine Stellung in Düsseldorf wirklich an. Bisher waren in weiteren Kreisen von Cornelius nur die Zeichnungen zum Faust, zu den Nibelungen, und was man etwa von der Casa Bartholdy gesehen hatte, bekannt. Allein das genügte, um bald um ihn eine Anzahl begeisterter Schüler zu sammeln. Jetzt begann ein neues Leben in der alten Akademie zu Düsseldorf. Alles war von dem höchsten Eifer beseelt, von Früh bis Abend in Thätigkeit. Cornelius überwachte alle Arbeiten mit Fürsorge, und regte vor Allem die aufmerksame Beobachtung des Lebens und seiner charakteristischen Auesserungen an. Seine Schüler erhielten bald selbstständige Aufträge. Stürmer und Stilke hatten ein jüngstes Gericht für den Assisensaal in Coblenz zu malen, das später, wie man sich erzählt, auf Antrieb der katholischen Geistlichkeit wieder heruntergeschlagen worden ist, weil Dr. Martin Luther unter die Seeligen aufgenommen war. C. Herrmann und Götzenberger übernah-

men die Ausmalung der Aula der Universität Bonn, auf dem Schlosse des Baron von Plessen bei Düsseldorf schmückten Röckel und App einen Saal mit heitern mythologischen Fresken, das Schloss Kappenberg des Freiherrn vom Stein, Schloss Helldorf des Grafen Spee sollten mit Bildern aus der deutschen Geschichte verziert werden. Auch die Oelmalerei wurde gepflegt, für eine Kirche in Westphalen wurden drei Altarbilder von Ruben, Kaulbach und Eberle ausgeführt.

Allein das Leben am Rhein dauerte nicht lange. Cornelius Berufung an das Direktorat der Münchener Akademie machte ihm ein Ende. Seine Schüler folgten ihm meist, und erst nach einigen Jahren sollte durch Schadow und seine Schüler das Kunstleben, freilich in einer ganz andern Richtung, in Düsseldorf wieder erblühen.

Dagegen gestaltete sich in München ein bisher nicht gekanntes und geahntes Kunstleben, nach allen Richtungen hin. Cornelius war bald neben König Ludwig der leitende Genius. Im Jahre 1830 waren die Bilder in der Glyptothek vollendet. Mit diesen Wandgemälden beginnt die gegenwärtige Epoche der Deutschen, sie sind der Anfang der grossen historischen Kunst, und haben auf Alles, was seitdem in derselben geschaffen wurde, unberechenbaren Einfluss ausgeübt. Cornelius selbst hat in diesen Bildern die Selbsteigenheit seiner Formen, und doch die innigste Verwandtschaft mit den besten Kunstformen gezeigt, in ihnen bekundete sich in vollster Klarheit sein poetisch philosophischer Geist; er liess sich nicht genügen, Scenen aus dem Homer vorzuführen, er schuf denselben gleichsam von Neuem, goss in die alten Formen einen ganz neuen Geist, und stellte so überall die lebendigsten Bezüge mit unserm Denken und Empfinden her.

„Für die Vorhalle wählte Cornelius drei Bilder aus der Mythe von Prometheus zur Bezeichnung des Wesens und der Schicksale der Kunst: Prometheus, der erste Künstler, formt den Menschen aus Thon, aber die Gottheit, Minerva, vollendet das Werk durch Beseelung; für die Gefahren, die sich an die Gaben der Kunst heften, Eitelkeit, Geiz, Lüsternheit u. s. w. dient Pandora mit ihren verhängnissvollen Geschenken als Sinnbild; und die Entfesselung des Prometheus durch Herkules erinnert daran, dass Heldenkraft und That dazu gehören, die Kunst frei zu machen.“*)

*) *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. V. Theil, S. 36.

In der Bilderfolge des Göttersaales ist der Gedanke ausgesprochen, dass der schöpferische Genius Sieger sei im Himmel und auf Erden. Drei grosse Hauptgemälde nehmen drei Wände ein, die vierte ist die Fensterwand. Durch die Deckenwölbung sind diese Bilder halbkreisförmig, wie die Gemälde Rafaels in den Stanzen des Vatikans. Die Decke selbst, vier Felder eines flachen Kreisgewölbes, theilte er in 20 kleinere Räume, von denen 5 auf je ein Feld des Gewölbes kommen. Eros, die gewaltige Urmacht, welche alle Elemente bändigt, ist in den vier obersten Bildern dargestellt. Er bezähmt den Delphin, Adler, den Pfau, den Cerberus, die Thiere der mächtigsten Herrscher. Unter dem Eros mit dem Delphin, ist der Frühling sichtbar, darunter Aurora mit Rosen in den Händen, sie steht auf einem Wagen, der von einem wundervollen Gespann Kraft und Feuer sprühender Rosse gezogen wird. Neben ihr her schweben die Horen, welche den Morgenthau über die Erde ergiessen. Neben diesem Hauptbilde der Decke sind aus dem Leben der Aurora zwei Momente hervorgehoben „Aurora springt vom Lager auf, der ihr geheiligte Hahn erweckt sie. Ihr Gemahl, liegt noch schlafend auf dem Boden, ein Kind gleichfalls, als sei es im Erwachen wieder eingeschlummert; rechts vom Hauptbild: Aurora knieend vor Jupiter, den sie um Unsterblichkeit für ihren Gemahl anfleht.“ *) Der zweite Theil der Deckengemälde behandelt den Tag. Oben in der Spitze: Eros mit dem Adler, eine herrliche Composition, darunter der Sommer, eine ruhende weibliche Gestalt. Die Pansherme neben ihr deutet die Stille der heissen Mittagszeit an. Das Hauptbild stellt Helios dar, der auf dem Sonnenwagen emporsteigt. Blumenstreuende Göttinnen begleiten ihn. In dem Nebenbilde links wird Phaethon von seinen Schwestern beweint „der gestürzte Jüngling, der ohne einen Funken Leben daliegt, ist erstaunlich. Man fühlt, dass er zerschmettert ist und sich nie wieder vom Boden erhebt.“**) In dem Nebenbilde rechts: Daphne und Apollo. Apollo hat die Geliebte ereilt, sie ist sterbend hingesunken, aus ihren Fingerspitzen quillt schon das Lorbeerreis, und ein schwanker Zweig wird zur Lorbeerkrone für den Gott; so flicht der Liebe Schmerz dem Dichter den schönsten Lorbeerkranz.

*) H. Grimm a. a. O. S. 17.

**) A. a. O.

Auf dem dritten Felde der Deckengemälde erscheint in der Spitze Eros mit dem Pfau, darunter der Gott des Herbstes. Im Hauptbilde Diana auf einem Wagen, der von Hirschkühen gezogen wird. Amor leitet das Gespann. Die Göttin spannt den Schleier als Mondsichel über sich aus; der Wagen ist von verhüllten Paaren begleitet, welche das Kosen der Liebe in holden Abendstunden vergegenwärtigen. Ueber dem Paare zur Rechten ist Hesperus, der geliebte Abendstern, der Alle wieder vereint, die der Tag getrennt hat. Links neben diesem Bilde: Diana und Endymion. Die Göttin beugt sich über den geliebten Erdensohn, während Amor dem Jagdhund die Kehle besänftigend zudrückt, damit er nicht bellend den Schläfer erwecke. Rechts vom Hauptbilde: Aktäon, der Diana im Bade belauscht, und in einen Hirsch verwandelt wird.

Auf dem vierten Feld der Deckengemälde unter dem Amor mit dem Cerberus, erblicken wir den Winter, eine ruhende Frau. Amor hält ihr eine Maske entgegen, während er mit der Fackel das heimische Feuer entzündet. Im Hauptbilde fährt die Nacht in leisem Flug mit dem Schlaf und dem Tod an der Brust auf einem von Eulen gezogenen Wagen dahin. Traumgestalten ziehen ihr voran. Links zieht Hekate die Loose aus der Urne des Schicksals, Nemesis dreht das verhängnissvolle Rad des sich rächenden Glücks, ihnen zu Füssen Harpokrates mit dem Finger am Munde, „um schweigenden Genuss zu gebieten.“ Rechts vom Hauptbilde sind die drei Parzen zu schauen, ein Bild von wunderbarer ernster Schönheit. — In den drei grossen Wandbildern schildert der Künstler das Reich der drei Brüder Zeus, Poseidon und Aïdes. Im Olymp wird Herkules unter die Götter aufgenommen, durch die Herrlichkeit seiner Thaten hat er sich den Himmel errungen, die Götter heissen ihn willkommen und Hebe reicht ihm die goldene Schale mit dem Tranke der Unsterblichkeit — ein Bild von sonniger Kraft und Klarheit. Das zweite Bild stellt den Triumphzug des Neptun und der Amphitrite dar. Auf dem von Meeresrossen gezogenen Wagen ziehen sie über die lustigen Wogen dahin, Amor steht auf den Rossen und leitet die Zügel, Meergötter, Nymphen und Delphine umrauschen, umplätschern, umspielen den Wagen der Gottheit, diese aber lauscht nur den Tönen Arions auf dem Delphin. So bezwingt die Macht der Töne auch die Götter. Das dritte Bild, im Gegensatze zum vorigen voller Bewegung, das uns wie das verkörperte Meeresleben anmuthete, ist von tief ernster, fast däm-

mernder Ruhe, von dunkelm Schmerze und klagender Sehnsucht gleichsam durchhaucht. Orpheus hat die Unterwelt betreten, bei dem Klange seiner Lieder stockt auf Augenblicke das ruhelose, schattenhafte, ziel- und endlose Arbeiten, die Danaiden lauschen von der Arbeit auf, die Eumeniden versinken selbst in Ruhe, matter rauschen aus der Urne die dunkeln Wellen des Lethe, und tiefer senkt der alte Gott des Stromes sein Haupt, beruhigt lauscht das dreiköpfige Ungeheuer den hinreissenden Tönen. Proserpina an der Seite Plutos versinkt in süsse Träume der Rückerinnerung, erwartungsvoll, und das Herz in Sehnsucht bewegt, steht hinter ihr Euridice. Amor aber winkt dem Sänger, er möge innehalten, denn schon runzelt Pluto finster die Stirn, er fühlt über sich eine höhere Macht, er gewährt dem Sänger die Gattin, aber er soll die schmeichelnden Töne verstummen lassen. Im Hintergrunde erblickt man die Richter, die unbeirrt durch den Vorgang vor dem Thron des Herrschers ihres Geschäftes warten.

Diess Bild ist weitaus das herrlichste und erhabenste vor allen andern, und schliesst auf das Würdevollste den Gedanken ab, dass die schöpferische Kraft, die That und die Poësie, selbst die Götter zu beherrschen vermag.

Im zweiten Saale wurde der trojanische Krieg als Stoff für Wand- und Deckenbilder bestimmt, das Kreuzgewölbe der Decke in 13 Räume getheilt, auf denen die Entstehung des Krieges und die Charaktere der hervorragendsten Helden dargestellt sind, während in den drei grossen Lünetten der Wände die Hauptmomente des Krieges selbst bis zur Zerstörung Trojas zur Geltung kommen. In dem Rundbild in der Mitte der Decke ist die Hochzeit des Peleus mit der Thetis gezeigt, während sich das Liebespaar schüchtern halb, halb in sinnlicher Gluthhingabe umfasst hält, wirft Eris den verhängnissvollen Apfel im Hintergrunde ins hochzeitliche Gemach. In den Räumen zunächst des Rundbilds ist das Urtheil des Paris, die Vermählung des Menelaos mit Helena, die Entführung der Helena, und die Opferung der Iphigenia zu schauen; Compositionen, welche in der Fülle der Phantasie, in Schönheit der Anordnung und weiser Benutzung des Raumes mit zu dem Herrlichsten gerechnet werden können, was Cornelius geschaffen. Unter diesen Bildern sind in jedem Kreuzgewölbe getrennt durch beziehungsreiche Arabesken je zwei Bilder angebracht. Auf dem ersten Ulysses bei den Töchtern des Lykome-

des, wo der Moment aufgefasst ist, in dem sich der verkleidete Achill verräth; Venus und Mars von Diomedes verwundet, auf dem zweiten Agamemnon vom Traumgott zur Schlacht ermuntert, und Paris durch Venus vor Menelaos geschützt, sodann Ajax den Hektor niederwerfend, und Nestor und die Atriden, den Diomedes erweckend, endlich der Abschied Hektors von Andromache, und Priamus, den Achill um Hektors Leichnam bittend.

Das erste grosse Wandgemälde stellt die Versammlung der Griechen und den Zorn des Achilles dar, das zweite den Kampf um den Leichnam des Patroklus. „Gleich der Ilias schlägt Cornelius bei der Schilderung dieses Kampfes in Gluth und Flamme auf, wie in keinem Bilde vorher; die Gewalt der Bewegungen, die Stärke des Ausdrucks, die Grösse der Zeichnung, wie die Tiefe, Kraft, Einfachheit und Einheit der Färbung erreichen hier einen Höhepunkt, den man für unübertrefflich halten würde, wenn uns nicht das nächste Gemälde, die Zerstörung Trojas, den Meister auf einer noch bei weiten höheren Höhe zeigte. Hier liegt der greise König Priamus im Schoosse des gleichfalls erschlagenen Sohnes Polites; Neoptolemos ist im Begriffe, Hektors Söhnchen, Astyanax über die Mauer zu schleudern, ohnmächtig ist Andromache niedergesunken, in dem sie das Kind vor dem grausamen Tode zu schützen vergebens bemüht gewesen; in starrer, in Wahnsinn übergehender Verzweiflung sitzt die alte Königin Hekuba in der Mitte und an sie schliessen sich die Töchter angst und schrekensvoll an, zunächst Polyxena, die nach Menelaos, der sie entführen will, zornig flehend aufsieht; Kassandra aber, nach welcher, als nach seiner Siegesbeute Agamemnon die Hand ausstreckt, verkündet in stürmischer, prophetischer Begeisterung das nahe, gewaltsame Ende der Heimkehrenden, Helena hat sich reuevoll an eine Säule geworfen. Links ziehen die übrigen griechischen Helden das Loos um die Beute, rechts rettet Aeneas seinen Vater, seinen Sohn und sich aus dem brennenden Troja. An Schönheit, Klarheit und Abrundung im Aufbau, an Grösse des Styls in der Zeichnung, wie an Tiefe und sprechender Wahrheit des Ausdruckes hat die neuere Kunst nichts Aehnliches hervorgebracht, und selbst die beglückte Zeit Rafaels und Michelangelos hat nur Weniges als ebenbürtig daneben zu stellen. In den in Schmerz versteinerten Zügen der Hekuba, in der erstarrten Gestalt Andromaches, und ihres königlichen Schwiegervaters, im thränenvollen

Blick Polyxenas und vor allem in dem blitzenden Seherauge Kassandras ist der Geist der griechischen Tragödie lebendig auferstanden und mit Recht hat König Ludwig den Künstler vor diesem Gemälde mit dem Verdienstorden seiner Krone eigenhändig geschmückt."*)

Die Kartons zur Glyptothek sind im Besitz des Königs von Preussen, sie waren im Jahre 1859 einige Zeit lang in Berlin ausgestellt. Jetzt liegen sie wohl wieder zusammengerollt da, wie sie neunzehn Jahre vorher ungesehen geruht hatten. Es ist dies eine Schmach für Deutschland. Einer der grössten Schätze unserer Tage geht so seinem Verderben entgegen.

Die Bilder in der Glyptothek wurden im Jahre 1830 vollendet. Inzwischen hatte sich in München das regste Kunstleben gestaltet, König Ludwig schuf so zu sagen eine neue grossartige Welt, und sein Wort liess nach allen Seiten hin Neues entstehen, Altes wieder herstellen. Cornelius stand dem König bei allen seinen grossen Unternehmungen in Architektur, Sculptur, Malerei rathend zur Seite, seine Stellung in München war eine glänzende, keine Unternehmung fast auf dem Gebiete der Kunst gab es, auf die er nicht seinen mächtigen Einfluss ausgeübt, die er nicht geleitet hätte. Man kann wohl sagen, dass seit Rafael und Michelangelo von keinem Küustler eine so ausgebreitete Herrschaft von so unmittelbar praktischem Einflusse ausgeübt worden ist. Zu immer erhöhterer Thätigkeit wurde er durch die glänzenden Verhältnisse angetrieben. Seine Schüler erhielten ausgedehnte Arbeiten, so entstanden die Fresken in den Arkaden des Hofgartens, die Deckengemälde im Odeon, bei denen sich Stürmer, Stilke, Röckel, C. Hermann, Schorn, Eberle, Kaulbach u. A. betheiligten. Ausser deren Arbeiten bestimmte er theilweise auch die Werke anderer hervorragender Künstler. Neben Cornelius war Schnorr und um ihn ein gediegener Schülerkreis, Heinrich Hess, u. A. in München thätig; Schwind, Schwanthaler bildeten sich bald zu Meistern heran. Es war, als sei die herrlichste Blüthezeit der Mediceer wieder erstanden, so erwachte überall, in allen Zweigen der Kunst ein neues Leben.

Es schienen alle Hoffnungen der grossen Kunstverjüngung jetzt in München in Erfüllung gehen zu sollen, und niemals wird man zu läug-

*) E. Förster a. a. O. V. S. 44.

nen vermögen, dass durch die Kunst daselbst das öffentliche Leben geweiht wurde, dass die Anschauungen des Volkes durch sie geklärt und geadelt, der patriotische Sinn, deutsche Vaterlandsliebe, Verständniss und Pietät für die Geschichte unseres Volkes geläutert, ja geweckt worden sind.

Noch während der Ausführung der Fresken in der Glyptothek trug sich Cornelius bereits mit dem Gedanken eines christlich religiösen Epos. Derselbe wurde vom König Ludwig rasch ergriffen, und gab Veranlassung zu dem von der Stadt München unternommenen Bau der Ludwigskirche. Dieselbe ist im Rundbogenstyl erbaut, und gestattete sonach durch ihre Mauerflächen der Malerei den leichtesten Zutritt. „Wie in der Glyptothek das Heidenthum, so ist in der Ludwigskirche das Christenthum als ein in der Weltordnung abgeschlossenes grosses Ganze behandelt. Zum Grunde gelegt sind dieser eposähnlich verbundenen Gemäldefolge die drei Hauptmomente des christlichen Glaubens: Gott Vater als Weltenschöpfer und Welterhalter, der Sohn als Fleisch gewordenes Wort, als Erlöser und Richter der Lebendigen und Todten, und der vom Vater und Sohn ausgehende Geist in der Gemeinschaft der Heiligen. Epoche machend in der Geschichte der ganzen neueren Kunst, nicht nur der neuern deutsch-christlichen Kunst, sind die Darstellungen der Weltschöpfung, der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts, in welchen Bildschöpfungen sich Cornelius zum Malerfürsten seiner ganzen Zeit erhoben hat. Auf der Weltschöpfung sehen wir den Herrn und Schöpfer der Welt unter dem Bilde eines bejahrten aber in der Vollblüthe seiner Kraft stehenden Mannes auf dem Bogen des Himmels thronen. Das starklockige Haupthaar als charakteristisches Merkmal männlicher Vollkraft erhebt sich mächtig über der hohen Stirn und tritt mit dem in dreifacher Abstufung sich verdichtenden Barthaar zusammen, so das es wie ein gewaltiger Nimbus das schöne ausdrucksvolle Antlitz umschliesst. Der Herr ist im höchsten Moment des Schaffens begriffen, indem er zugleich ordnend den auf den Wink seiner Finger aus dem Nichts hervorgerufenen Himmelskörpern, der Sonne und dem Monde, ihre unveränderliche Bahn anweist. Den Erdball, der ihm zum Schemel dient, tragen und halten die in anbetungsseliger Liebe zum Herrn aufschauenden Cherubim. Hoch oben in der vom höchsten Glanz erfüllten Himmelssphäre stimmen Seraphim das Halleluja an. Zu beiden Seiten Gott Vaters erscheinen

fünf andere Engelchöre mit ihren Attributen, huldigend und lobsingend; zuerst in der Nähe des Thrones die „Throni oder Fürstenthümer," die als die unmittelbaren Theilnehmer und lebendigen Spiegel der göttlichen Macht und Herrlichkeit prächtige, reichgefaltete Gewänder und kostbare, mit Edelsteinen geschmückte Kronen tragen. In tief anbetender Stellung bringen sie dampfendes Räucherwerk in Schalen als ihre Opferung dar und huldigend legt vor dem Herrn einer der Engel seine goldene Krone zu Füssen, während gegenüber ein anderer in andächtiger Hingebung mit gefalteten Händen aufs Knie gesunken ist. Ueber ihnen, etwas tiefer zurück sieht man zur Rechten Gottvaters die anmuthvollen Gestalten der „Kräfte und Tugenden," welchen Zither und Harfe in die Hände gegeben sind, um sie als Verkünder der göttlichen Weltschöpfung, zugleich aber, da das Saitenspiel das Symbol des Gottesdienstes ist, als die Erwecker der religiösen Dichtkunst und Musik, und dann auch in weiterer Beziehung als die Vertreter aller übrigen Künste zu bezeichnen, welche als eine Offenbarung der höchsten und tiefsten Geheimnisse der Weltschöpfung erscheinen. Ihr Antlitz ist mit dem sanften Reize halbentknospeter Jugendschöne und ihr Haupt mit einem Kranze von Blumen geschmückt, wodurch auf das tiefere den Künsten zum Grunde liegende nie alternde Leben der Seele, des Gemüths, der Phantasie hingedeutet ist. Ihnen gegenüber erblickt man die sogenannten „Einsichten oder Würden" die hier vielmehr Wissenschaften heissen dürfen, in zwei jugendlich ernsten Gestalten, im Begriffe, die Tiefen der Schöpfung nach Raum und Zeit zu ermessen, indem der eine Engel mit Himmelskugel und Zirkel, der andere mit dem Stundenglase erscheint. Sie bezeichnen das Wissen, welches aus der Betrachtung des Seienden hervorgeht, und in der Erkenntniss von Zeit und Raum seine Vollendung findet. Das Haupt dieser Engel ist mit Lorbeer geschmückt. Hoch über ihnen zur Linken Gottvaters erscheinen die „Gewalten" mit Palmzweig, Friedenstab und Erdgloben, das Haupt mit der Mauerkrone bedeckt, lauter Sinnbilder der auf Sieg, Ueberwindung und Gesetz gegründeten Macht des Friedens, und diesen gegenüber die „Herrschaften" mit Buch und Schwert, wodurch die ausübende Gewalt, und mit Herrscherstab und Oelzweig, wodurch die Gnade und Milde bezeichnet werden. *) Die

*) Convers. Lexikon f. bild. Kunst II. Band. 1846.

„Kreuzigung Christi" ist ein Vorbild seiner künftigen Herrlichkeit. Am Fusse des Kreuzes findet die Reue Versöhnung, Liebe Trost, die Spötter werden verworfen und die Heiden beginnen sehend zu werden, Christus giebt die Seele des armen Schächers einem Paradiesesengel, während er die des Andern dem Teufel überantwortet.

Während dem Meister bei seinen andern Arbeiten mehrere seiner Schüler Hülfe leisteten, führte er das Hauptbild „das Weltgericht" ganz allein in Fresko aus. Die Zeichnung dazu hatte Cornelius im Jahre 1834 bis 1835 in Rom gefertigt, und war damit nach München zurückgekehrt, um nach glücklich überstandener lebensgefährlicher Krankheit das colossale Werk selbst zu beginnen, welches er im Herbst 1840 — also 300 Jahre nach Vollendung des Weltgerichts von Michel Angelo beendigte.

Mit ausgebreiteten Armen thront Christus auf einer Wolke, ihm zur einen Seite kniet fürbittend Maria, zur andern Johannes der Täufer, umgeben ist er von den auf Wolken sitzenden Heiligen des alten und neuen Bundes, über ihm schweben die Passionsengel mit den Werkzeugen seines Leidens am Kreuze, unter ihm schaut der Engel mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens erwartungsvoll zu ihm auf, während die Posaunenengel mit schmetterndem Schalle die Todten erwecken. Zur Rechten Christi steigen von beschwingten Engeln umfasst, die Seligen zum Himmel empor — Gruppen von rührendster Schönheit, während auf der Linken die Verdammten vor den Fürsten der Hölle geschleppt, von den Engeln mit Schwertern von der Höhe des Himmels hinab zur Hölle gestossen werden. Unten auf der Erde steht, die beiden grossen Gruppen rechts nnd links gleichsam theilend, der Erzengel Michael mit Schild und Schwert, und während auf der einen Seite hier die Verdammten mit namenlosem Schmerzensausdruck in das tiefe Dunkel der Nacht gerissen werden, erwachen aus der Tiefe des Grabes die seligen Geister, und es erkennt sich die Liebe in unbeschreiblichem Glückseligkeitsausdruck. Weil aber unsrer Empfindung die strenge Scheidung in Gut und Schlecht widerstrebt, so hat der Künstler eine Gestalt im unmittelbarsten Vordergrunde angebracht, welche knieend den richtenden Engel umfangen hält, während aus dem Dunkel hervor ein böser Geist dieselbe an sich zu reissen versucht. Aber der Engel deckt sie mit dem Schilde, er hält prüfend aber in mildem Ausdrucke das schneidige Schwert über ihr, und wir

haben die Zuversicht, dass diese Seele, obwohl von Sünde nicht frei, dennoch durch die Gnade aller Sünde ledig werde.

Man hatte die höchsten Erwartungen von dem Gesammteindrucke des Werkes gehegt, sie erschienen damals der Kritik nicht völlig erfüllt zu sein. Man musste zwar zugeben, dass kein Künstler vor Cornelius das Drama der Weltschöpfung mit solch wahrhaft philosophischem Geiste aufzufassen verstanden habe, dass Michelangelo und Rafael nur Bruchstücke von diesem Drama gegeben hätten, während es dem Cornelius vorbehalten gewesen, ein Schöpfungsbild von der grösten künstlerischen Bedeutung zu geben, — allein gegen das Weltgericht und Anderes hatte man mancherlei einzuwenden. Man brachte freilich dem Werke des Meisters nicht den richtigen Standpunkt entgegen. Es liegt diess in der Zerfahrenheit unsers kirchlichen Wesens, und namentlich darin, dass jeder in den Bildern sein eigenes positives Glaubensbekenntniss wieder finden wollte. Cornelius wollte aber alles zufällig Subjective entfernt halten, er wollte in grossen und erhabenen Zügen das christliche Epos in seinem tiefen Gedankenzusammenhange darstellen, von selbst verständlich hielt er dabei in der Phantasie die alten Glaubensvorstellungen fest, stellte sich auf den Boden der alten Kunst, wenn auch frei von aller Nachahmung, weil nur so der Gegenstand wahrhaft historisch zu erfassen war, und sich über das Momentane einer subjektiven künstlerischen Conception — eines Einfalls — erhob. Neben diesen gewaltigen Schöpfungen fand Cornelius in den Abendstunden Zeit, für die Loggien in der Pinakothek zu München die Entwürfe zu zeichnen, welche später Clemens Zimmermann mit seinen Gehülfen ausführte. Es war die Aufgabe, nicht bloss die Hauptmomente aus dem Leben der berühmtesten Maler darzustellen, sondern auch das Charakteristische der verschiedenen Entwickelungsperioden der ältern Kunst in dem reichen Arabeskenschmuck zu lebendiger Anschauung zu bringen. Die erste Loggia stellt den Bund der Kirche mit der Malerei, die letzte die Apotheose der Malerei dar. Die mittelste Logia ist dem Rafael gewidmet, nach welcher sich als nach einem gemeinsamen Mittelpunkt Darstellungen aus der italienischen und auf der andern Seite der deutschen Malergeschichte bewegen, so dass man die italienische Malerei von ihren Anfängen bis zu Rafael begleitet, und von da auf deutscher Seite von der höchsten Entwickelung bis zu den Anfängen hinabsteigt. Wenn dieser Gang auch der gewöhnlichen histo-

rischen Anschauungsweise zuwiderläuft, so kann nur der trockene Verstand Cornelius darin tadeln; wenn man die Reihe der Loggien, als ein in sich geschlossenes Ganze ansieht, so ist die Empfindung des Meisters, welche hier das Bedürfniss nach einem Darstellungsringe hegte, als dessen Edelstein die höchste Entwickelung der Kunst betrachtet werden muss, nur zu bewundern, und man kann im Gegentheile kaum fassen, wie die Phantasie sich den Gegenstand kosmetischer dargestellt denken könnte. Der eigenthümlichste Reiz an den einzelnen Darstellungen ist der einer vollkräftigen, ungesuchten glücklichen Heiterkeit, und wenn Cornelius es nicht schon früher im Göttersaale der Glyptothek bewiesen hätte, dass er nicht bloss der Maler des Hochtragischen, sondern auch des Anmuthigen und Heitern zu sein vermöge, so würde er es in diesen Entwürfen gezeigt haben.*) Nichts ist daher unverständiger, als dem Cornelius die Fähigkeit des Ausdrucks für die Anmuth im wahrsten Sinne absprechen zu wollen, wie es die Kritik öfter gethan hat. Welcher Maler hat wohl eine grössere Innigkeit und Mannigfaltigkeit in der Darstellung von Liebespaaren entwickelt; wir erinnern an „Faust und Gretchen", „Siegfried und Chrimhild", „Romeo und Julia", „Peleus und Thetis", „Paris und Helena", „Apollo und Daphne", „Diana und Endymion", „Orpheus und Euridice," „das sich in Seligkeit wiederfindende Brautpaar auf dem Weltgericht" u. a. mehr, wie ist die Liebe in allen Variationen geschildert, in Innigkeit, Unschuld, Sinnengluth, Schämigkeit und Anmuth? Und dieser Meister sollte nur das Ernste und Erhabene darzustellen vermögen!

Im Jahre 1841 lösste sich das Verhältniss, welches bisher den Künstler an München gebunden hatte, und Cornelius zog aus München der frohen Zuversicht voll, „dass er noch eine höhere Kunst vermöge" — diese Zuversicht hat sich in reichstem Masse erfüllt. Der Künstler ging nach Berlin, sich einer bereits früher an ihn ergangenen Einladung erinnernd. Er sollte hier keine bestimmte Stellung einnehmen, nur daselbst wohnen und dem feinsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. bei seinen Unternehmungen auf dem Gebiete der Kunst rathend zur Seite stehen. Kaum dort angekommen stellte er ein für den Grafen Raczynski noch in München mit „grösster Liebe gemaltes" Oelbild „die Befreiung der Vor-

*) Die Handzeichnungen besitzt das Kupferstichkabinet in München. Der Stich dieser Entwürfe ist bisher in Deutschland nicht zu ermöglichen gewesen!

christen aus der Vorhölle durch Christus" aus, ein durch Gedankenkraft und tiefe Charakteristik ausgezeichnetes Werk, aber von einer dem Auge sich nicht einschmeichelnden Farbengebung. Diess war Veranlassung, dass die Berliner Kritik den Meister zu verkleinern, seine Berufung als einen Missgriff des Königs darzustellen suchte. Es ist immer das Zeichen einer gewissen Schwächlichkeit des Geistes und mehr noch des Gemüths, wenn die Kritik eine Erscheinung nicht in ihrer Ganzheit zu erfassen, und die etwaigen Mängel, insoweit man solche überhaupt bei der Continuität und Wechselwirkung der Kräfte auf einander als absolute anzunehmen hat, ohne das Widerspiel der sich daran anschliessenden Vorzüge zu betrachten vermag, und es ist der Unmuth eines hoher Ziele sich bewussten Meisters wohl erklärlich, wenn er seine Thätigkeit solch verzettelnder Betrachtung und Beurtheilung unterworfen sieht.

Sein erstes Werk in Berlin war der sogenannte „Glaubensschild", der als Pathengeschenk des Königs von Preussen für den Prinzen von Wales bestimmt war. Er beaufsichtigte ferner die Arbeiten der Künstler — unter denen der treffliche Hermann — in der Säulenhalle des Berliner Museums, welchen die Schinkel'schen Entwürfe zu Grunde lagen, komponirte ein Wandgemälde für das königliche Mausoleum in Charlottenburg, Darstellungen aus Tasso's befreiten Jerusalem und entwarf Zeichnungen zu gemalten Fenstern in den Domen zu Aachen und Schwerin. Den Auftrag zu dem grossartigsten Werke seines Lebens erhielt er aber im Jahre 1843. Friedrich Wilhelm IV. wollte an den neuen Dom, der auf der Stelle des alten sich erheben sollte, und zwar an dessen nördliche Längenseite einen für die königliche Familie bestimmten Friedhof sich anschliessen lassen, nach Art eines alten Campo santo, eine nach aussen geschlossene, nach innen offene Säulenhalle, die in der Form eines Quadrats einen freien Platz einschliesst. Cornelius erhielt die Aufgabe, für die Wände dieser Halle einen Cyclus von Fresken zu entwerfen. Vermöge der architektonischen Anordnung boten sich dem Maler vier 180 Fuss lange, rechtwinkelig an einander schliessende, 40 Fuss hohe Wände dar; auf der östlichen Wand wird jedoch der mit Freskobildern zu schmückende Raum durch den in der Mitte befindlichen Eingang zur Königsgruft um etwa 20 Fuss verengt, während auf der südlichen und nördlichen Seite der Eingang in die Halle so angebracht ist, dass darüber noch ein Mittelbild Raum findet.

An der Stätte des Todes sollte der Seele des Beschauers in ernsten Bildern das erhebende Bewusstsein des Ewigen zur Gestaltung werden — das ist der Grundgedanke, den der Meister festhielt, als er, schon sechzig Jahre zählend, die Aufgabe mit jugendlichem Feuer erfasste. Jetzt war er in der glücklichen Lage, ganz frei aus seiner Seele heraus, auch im Geringsten nicht gebunden durch bestimmte kirchliche Anordnung und Anforderung, alle Schmerzen der Erde, die an seinem Geiste vorübergezogen waren, und alle Glorie der Seligkeit, welche diess reiche Künstlerleben empfunden, im Gebilde festzuhalten und zu offenbaren. Er stieg jetzt in das Gebiet der freiesten religiösen Dichtung, ohne jemals die einfachste Natürlichkeit zu verlassen. Daher kommt es, dass diese Schöpfungen „dem unbefangenen Beschauer als eine Reihe von dargestellten Begebenheiten erscheinen, wie sie in den Evangelien erzählt und in der Offenbarung angedeutet sind, während sie dem tiefer Betrachtenden zu Symbolen der ewigen einfachen Gedanken des Christenthums werden.“ *) Schmerzliche Klage, zarte Liebe und Andacht, stürmische Leidenschaft, und Macht des verheerenden Unglücks, die heitern Kreise des freundlichen Lebens, und die mystische Gewalt seltener, begeisterungsdurchrauschter Augenblicke — alles ist übergossen von dem Lichte eines Geistes, der einen tiefen Blick in die Ewigkeit gethan; alles dient nur der Einheit der Gesammtidee. Dieser stete Wechsel der Bezüge vom Besondern zum Allgemeinen und umgekehrt giebt dem Werke unvergänglichen immer neuen Reiz im höchsten, edelsten Sinne. — Die Eintheilung der Wände konnte Cornelius ganz frei bestimmen. Er theilte die von Renaissance-Architektur umfassten Hauptbilderräume in drei Felder, derart, dass über einem Mittelbilde von 20 Fuss Breite und 14 Fuss Höhe (nur auf der westlichen Wand strecken sich die Bilder länger) eine Lünette von 8 Fuss Höhe, und darunter eine die Länge der Mittelbilder einnehmende Predelle von etwas über 5 Fuss Höhe Platz findet. Die Bilder in den Haupträumen sind durch kolossale Gruppen auf reichverzierten Postamenten in statuarischem Style unterbrochen, und lassen jedes Gemälde als ein Werk für sich erscheinen.

Die Eintheilung des Ganzen, bedingt durch die architektonische Form, erfolgt in der Weise, dass die östliche und westliche Wand die

*) *H. Grimm* a. a. O. S. 40.

Erscheinung Christi auf Erden, die durch ihn vollbrachte Erlösung der Menschheit und die Errichtung des neuen Bundes vergegenwärtigen, während die Gemälde der südlichen Wand die Ausbreitung des Christenthums durch die Apostel, die nördliche aber das Ende aller Dinge veranschaulichen. Die Gemälde jeder Wand bilden jedesmal wieder einen in sich selber zusammenhängenden Theil, dergestalt, dass Lünetten und Predellen in nächster Beziehung zum Mittelbilde stehen. Nur bei den Predellen der vierten Wand ist diess anders, sie stehen nicht mit den grossen Mittelbildern, sondern mehr unter sich selbst in unmittelbarem Zusammenhang, indem sie einer Darstellung des in der Liebe thätigen Lebens gewidmet sind. Wie ein goldner Faden zieht sich aber durch die christlichen Anschauungen die Seeligpreisung der mit Gott vereinigten Menschen, sie ist das geistige Band, welches alle religiösen Hoffnungen umschliesst, so wird auch hier der Bilderschmuck der Begräbnisshalle wie von einem sichtbaren Ring durchzogen, mittelst der durch alle vier Wände fortlaufenden Darstellungen der acht Seeligkeiten der Bergpredigt, sie fügen sich in den statuarischen Gruppen in diess „Epos in Bildern" ein, „wie der Gesang des Chors zu der griechischen Tragödie." Cornelius ging alsbald nach ertheiltem Auftrage nach Italien, um in Rom die erste Skizze des ganzen Gemäldecyclus zu zeichnen. 1846 kam er zurück und begann die Cartons der einzelnen Theile. Die Predelle des ersten Bildes der östlichen Wand stellt den Sündenfall und die Austreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese dar, das Hauptbild die Anbetung der drei Könige, während die Lünette Gott Vater, von Engeln umschwebt, in glorienhafter Freude zeigt. Die mühevolle Arbeit der ersten Menschen im Schweisse ihres Angesichts, das erste Verbrechen im Brudermorde ist der Gegenstand der folgenden Predelle. Darüber das Hauptbild — die Grablegung Christi — eine Composition von erhabenster Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks, welche uns den unzähligemal behandelten Gegenstaud ganz neu erscheinen lässt. Gewaltig und gross ist der Schmerzensausdruck des Weinens der Engel in der Lünette. Zwischen diesen beiden Bilderräumen ist die Seligkeit der Armen im Geiste in der statuarischen Gruppe dargestellt.

In dem folgenden Hauptbilde nimmt Christus Krankheit und Noth von dem Gichtbrüchigen hinweg. Die Lünette darüber zeigt ihn im Himmel, wie er die reuigen Sünder, Adam, Eva, Magdalena, David und Sa-

lomon, den Schächer und Petrus zu sich aufnimmt, die Predelle: wie er in der Bergpredigt die Selbstgerechtigkeit verdammt.

„Christus vergibt die Sünde" ist in der Ehebrecherin vor Christo — einer vorzüglich schönen Gestaltung — ausgesprochen, die Predelle darunter zeigt den Bund Noahs mit Gott, und deutet darauf hin, dass der Gott des alten Testaments die Sünder strafend vertilgt, und nur die Gerechten schont, die Lünette dagegen führt uns Christus von Engeln umgeben vor, wie er den von Schlangen verfolgten Sünder, der weinend und reuemüthig hingesunken, seine Füsse umfasst hält, in seine Arme aufnimmt. Zwischen diesen Bildern ist die Seligpreisung der Traurigen in einer weiblichen Gestalt mit zwei Kindern dargestellt. Von ergreifender Macht ist der Ausdruck der Traurigen, welche der Engel an den Schläfen berührt und nach Oben weist.

Die Göttlichkeit Christi und seine Macht über den Tod durch seine Lehre von der Liebe, ist der Gegenstand der westlichen Wand. Im Mittelbilde ist Christus nach seiner Auferstehung in die Mitte der elf Apostel getreten. Das Unbegreifliche, das Wunder der Erscheinung, das zwischen Jubel und Schmerz und Schreck getheilte Erstaunen der Apostel, die fast wilde Begeisterung des früher ungläubigen Thomas tritt uns lebendig nahe. Die Lünette zeigt die Auferstehung Christi, die Predelle das Schicksal des Propheten Jonas. Neben diesem Mittelbilde rechts und links sind die Seligpreisungen der Barmherzigkeit und Friedfertigkeit zu schauen; Erstere eine weibliche Gestalt, welche mit einer Hand einem Kinde aus einem Füllhorn Früchte in den Schooss schüttet, während sie mit der andern einem gierig trinkenden Mädchen die Schale reicht; Letztere eine Greisengestalt, welche zwei streitende Kinder auseinander hält.

Links folgt hierauf die Auferweckung des Jünglings von Nain im Hauptbilde. Die Predelle darunter zeigt die Demuth Davids vor Gott, der sich auch durch das Gespött seines stolzen Weibes Michal nicht abhalten lässt, lobsingend vor der Bundeslade einherzutanzen, die Lünette — den barmherzigen Samariter. Rechts dagegen erblicken wir die Auferweckung des Lazarus im Hauptbilde — eine der hervorragendsten Kompositionen des ganzen Cyclus, in der Lünette die Fusswaschung als ein Zeichen der Demuth Christi, in der Predelle die Bestrafung des Hochmuths in Goliath durch David.

Das Mittelbild der dritten Wand versetzt uns in seiner feierlichen Weise in das erste Pfingstfest, während die Bilder zur Rechten das Leben und Wirken der Apostel Petrus und Paulus zum Gegenstande haben. Die Predelle unter dem ersten Bilde zeigt uns die Schwäche des verzagenden, den Herrn verläugnenden Petrus, das Hauptbild seine Kraft, die Kranken zu heilen, und die herrliche Komposition in der Lünette die Auferweckung der Tabitha, in der das Wunder des Vorgangs mit der überzeugendsten Wahrheit dargestellt ist.

In der Predelle des folgenden Bildes überantwortet Paulus die verfolgten Christen dem Richter, seine eigene Bekehrung ist der Gegenstand des Hauptbildes. Christus zieht mit Macht die Seele des vom Rosse Gestürzten an sich, in der Lünette darüber verkündet Paulus, mächtigen Glaubens voll, die Lehre Christi. Zwischen beiden Bildern ist die Seligkeit der Sanftmüthigen in der Gestalt eines guten Hirten bezeichnet, ihm zur Seite spielt ein unschuldiges Mädchen mit einer Taube, während ein Knabe auf der Hirtenflöte bläst.

Die Bilder zur Linken des Mittelbildes der dritten Wand eröffnen den Blick in das fernere Schicksal der Kirche. Die Steinigung des Stephanus, des ersten Märtyrers, ist der Vorwurf des Hauptbildes, während in der Lünette die Märtyrer ihre Palmen zu Füssen des Thrones Christi niederlegen, schildert die Predelle den Untergang der sündhaften Stadt Sodom und Gomorrha. Aber der Sieg der Kirche ist trotz des Widerstandes, der in der Predelle des nächsten Bilderraumes, in dem Aufruhre der Goldschmiede von Ephesus gezeigt wird, gewiss. Das Hauptbild stellt die Bekehrung des Kämmerers Philippus, die Lünette die Erscheinung des Engels, welcher den Hauptmann Cornelius zu Petrus weist, dar. Dazwischen ist die Seligkeit des reinen Herzens in einer unvergleichlich anmuthigen Jungfrauengestalt dargestellt mit Knabe und Engel, von denen ersterer die Lilie trägt, während der Letztere der Jungfrau das Gewand vom Kopfe zurückschlägt, gleichsam um ihr so das Schauen Gottes zu erleichtern.

Auf der vierten Wand soll dem Beschauer in gewaltigen Zügen das Ende aller Dinge, der Uebergang zur Ewigkeit, geistiger und leiblicher Tod, und geistige nnd leibliche Errettung vom Untergange entgegentreten.

Das Mittelbild dieser Wand zeigt Christus als Weltenrichter. Im

Strahlenglanze erscheint er als Bräutigam, ihm zur Rechten lobpreisende Engel, ihm zur Linken der Richtengel und der Engel mit dem Buche des Lebens. Bekränzt und in dem verschiedensten Ausdrucke der Bräutlichkeit — ein Bild höchster Anmuth voll — sind die klugen Jungfrauen mit ihren Leuchten bereit, ihn zu empfangen, während die thörichten Jungfrauen — grossartige Bilder von Erschlaffung und Versunkensein in tiefen Jammer über die Versäumniss — zur Linken, von Schlaf und Traum noch halb befangen lagern. Im Hauptbilde zur Linken ist in dem Falle der babylonischen Hure der Sieg über das Böse ausgesprochen, darüber in der Lünette Christus auf einer Wolke mit der Sichel, ihm zur Seite die Engel, welche zur Rache aufrufen. Nach dem Sturze Babylons folgen die apokalyptischen Reiter — die Vernichtung des Menschengeschlechts. ,,Die Pest, der Hunger, der Krieg und der Tod, sausen über die Erde, dass die Gebirge, wie Kieselsteine fortspringen unter den Hufen der Rosse. In den Iliasbildern hatte Cornelius die Wuth und Leidenschaft so gewaltig dargestellt, dass kaum eine Steigerung möglich schien. Aber sie wird überboten von der unbarmherzigen Zerstörung, die auf dem Carton der apokalyptischen Reiter zum Ausbruch kommt. Gegen die vernichtende Kraft dieser Gewalten kommt der ganze Olymp nicht an. Wir ahnen eine endliche Zerstörung alles Lebendigen, sie ist denkbar für uns.“ *)

Mit tiefstem Schaudern hat diese Darstellung noch jede Menschenbrust erfüllt, es ist darin eine grausenhafte Wahrheit, und wir stimmen mit unserer ganzen Seele in den Aufschrei des Entsetzens ein, den die der Vernichtung Geweihten auf dem Bilde ausstossen, — wir werden aber zugleich auch mit stiller Ehrfurcht vor dem Genius erfüllt, der solche Bilder zu schauen vermochte. In der Lünette darüber giessen die Engel die Schalen des Zornes auf die Erde aus, ,,sie sind gleichsam die Ueberschrift zu dem Hauptbilde, die Wolken, die über der Landschaft schweben“. **) Zwischen diesen Bildern ist die Seligkeit der um der Gerechtigkeit willen Leidenden in einer Greisengestalt dargestellt, dem ein Engel die Kette von den Füssen löst, während ein anderer ihm die Palme des Sieges reicht.

*) *H. Grimm* a. a. O. S. 42.
**) *H. Grimm* ebendas.

Links vom Mittelbilde stellt das äusserste Hauptbild die Auferstehung des Fleisches dar. Darüber — in der Lünette — eröffnet sich der Himmel; feierlich gross, in höchster Bewegung, wie eine Windsbraut, kommt Gott daher. Mit Posaunenschall rufen die Engel die Todten aus den Gräbern. Während die Einen den Augenblick des Erwachens in tiefer Verzweiflung noch hinausschieben möchten, erkennt sich die Liebe und das reine Seelenglück in den rührendsten Gruppen. Auf dem Felsen oben liegt, in Gedanken versunken, der Engel des Gerichts; keine äussere Gewalt trennt und vereinigt die Gestalten. „Wie begreiflich, wie tröstend und beruhigend sind diese Scenen. Wenn von einem Dasein nach dem Tode ein ahnendes Gefühl uns beschleicht, da sträubt sich unser Gemüth gegen Bilder unbarmherziger Höllenqualen. Wir verlangen friedliche Vorstellungen. Ewige Verdammniss und Teufel sind keine Begriffe, deren wir bedürftig wären, und die uns in irgend einem Momente des Lebens fruchtbringend vor die Seele träten. Wie schön hat Cornelius diese Ungewissheit dessen, was uns erwartet und zugleich diese sichere Hoffnung auf Glück und Versöhnung ausgedrückt. Selbst bei denen, die angstvoll sich wieder zu Boden stürzen oder entfliehen, ist nicht angedeutet, dass sie einer ewigen Vernichtung entgegeneilen, sondern diese Verzweiflung, die sie fühlen, kann ebenso gut der letzte Moment der Qual sein, und im nächsten Augenblicke auch über sie der Friede ausgegossen werden, dessen die andern schon theilhaftig wurden.“ *)

In der Lünette des folgenden Bildes zeigt ein Engel von der Wolke herniederschauend dem Johannes das neue Jerusalem: Satan wird von einem andern Engel in den Abgrund gestürzt. In dem Hauptbilde ist die Herabkunft des neuen Jerusalem geschildert. Sie wird herniedergetragen — eine königliche Jungfrau von wunderbarer Hoheit — zu den noch in Trauer versunkenen übriggebliebenen Menschen, und es wird von nun an keine Trauer mehr unter ihnen sein, Gott wird abwaschen alle Thränen von ihren Augen. Die himmlische Erscheinung weckt sie aus ihrer Stumpfheit. Wie schön, dass die Kinder sie zuerst gewahren, und die Eltern aufrütteln! Es erschliesst sich das Reich irdischer Seligkeit. Das Böse ist besiegt, das Gute herrscht allein, — in ewiger Sonnen-

*) *H. Grimm* a. a. O. S. 44.

milde, von ferne kommen die Könige über das blaue Meer herangefahren, um das Reich Gottes auf Erden zu begrüssen.

Zwischen diesen beiden Hauptbildern, der Wiederkunft des Jerusalem und der Auferstehung des Fleisches ist die Seligkeit Derer, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit dargestellt, ein Bild ungemeiner Tiefe des reinsten und bewegten Seelenausdrucks. Unter den vier Hauptbildern der letzten Wand zeigen die Predellen den Weg zur Seligkeit in der thätigen Liebe, und zwar die Pflege der Kranken und das Begraben der Todten unter der Auferstehung des Fleisches; das Speisen der Hungrigen und Tränken der Durstigen in einer herrlich lebensfrischen Composition voll heiterer Motive unter dem zweiten Hauptbilde; hierauf das Bekleiden der Nackten und Beherbergen der Fremdlinge unter der Wiederkunft des neuen Jerusalem, endlich unter dem Bilde der apokalyptischen Reiter das Besuchen der Gefangenen, das Beweinen der Todten, und das Zurechtweisen der Verirrten, — und wem der Eindruck des gewaltigen Hauptbildes über dieser Predelle die Seele allzusehr erschüttert, den weist die Gestalt in der letzten Predelle, welche die Verirrten aus dem Dickicht des Waldes führt, zugleich hin auf die sich hier anschliessenden Bilder der ersten Wand — die Vergebung aller Sünde durch die Liebe Christi in dem Bilde der Ehebrecherin und auf das rührende Bild der Freude im Himmel über den Sünder, der Busse thut.

„Cornelius hatte eine lange Pause gemacht, in der er arbeiten musste, was Andere wollten. Nun begann er wieder zu thun, was er wollte. In Berlin trat er wieder in die Stille zurück, aus der ihn seine letzte Münchener Zeit herausgerissen. In Berlin verschwindet Alles unter dem grossen Wellenschlage unzähliger Dinge, die den Tag beherrschen. In München war Cornelius zuletzt der gewesen, der neben dem Könige als die bedeutendste Person der Stadt galt, in Berlin wurde er beinahe ein Privatmann, der in glänzender Einsamkeit weiter arbeitete. Er hatte wieder seine Gedanken für sich allein, und gab sich ihnen hin. Cornelius war in Berlin, trotzdem er als Fremder erschien und für die Meisten ein Fremder blieb, mehr in der richtigen Atmosphäre als irgendwo anders“*) in Deutschland; allein ganz genügte ihm das Leben dort doch nicht, er bedurfte der steten Anschauung einer edler gestalteten Umgebung, als

*) H. Grimm a. a. O. S. 42.

ihm Berlin bieten konnte. Das Alles wurde ihn in Rom in reicherem Masse zu Theil, dort hatte er in der Kunst ihm befreundeter Geister der Vergangenheit immer Erhebung und beglückenden Anblick. Darum ging er im Jahre 1853 wieder dorthin. Er arbeitete rüstig fort an dem grossen Werke. Daneben entstanden mehrere Zeichnungen, eine zu den Niebelungen: Hagen, welcher den Schatz der Niebelungen versenkt; ferner, veranlasst durch Kaulbachs Zeichnungen zum Shakspeare, welche seinen Beifall in keiner Weise hatten, eine „Lady Macbeth;“ der Abschied des Apostel Paulus von Ephesus für das Stiftsalbum; endlich malte er seine schöne Grablegung aus dem Campo santo in Temperafarben auf einer kleineren Tafel, welche nach England gekommen ist. Neben alledem hatte er den Auftrag erhalten, für die Apsis des neuen Domes zu Berlin ein grosses Freskogemälde zu entwerfen. Er wählte dazu „die Erwartung des jüngsten Gerichts“ und wollte damit die Seele in die Stimmung ruhiger Sammlung und feierlicher Stille, welche bei Betrachtung der letzten Dinge nothwendig ist, versetzen. Auch diesen Entwurf begann er in Rom und vollendete dort den ausgeführten farbigen kleinen Karton.

Wie ein heller Morgenstern tritt die sitzende Gestalt Jesu in weissem Gewande aus dem Goldgrunde hervor, umkränzt von Engelsköpfen; er erhebt ernst, aber doch zugleich mild, seine Hände, halb wie zur Entscheidung, halb wie zum Segen. Der neben ihm stehende Johannes hat ihn als den gerechten Richter verkündet, Maria zur Linken bittet ihn mit zur Erde gesenktem Blick um Gnade für die Sünder. Ueber der Erscheinung Jesu knien die Engel mit den Marterwerkzeugen — Gestalten von höchster Anmuth; in der Mitte hält einer das Kreuz. Die Könige legen in hinreissender Begeisterung, Verehrung und Demuth ihre Kronen nieder, — die Märtyrer zu beiden Seiten Christi in einer Reihe sitzend, halten ihm ihre wehenden Siegespalmen entgegen, darunter folgt die Reihe der Apostel, von welchen jeder in dem individuellsten Gefühlsausdruck bei der Wiederkunft des Meisters dargestellt ist. Unter der Gestalt Christi lagern die Engel des Gerichts mit den Posaunen, und warten des Zeichens, und der Worte Christi, unter ihnen der Engel mit dem Buche des Lebens. Es weht in diesem obern Theile des Bildes, welcher die triumphirende christliche Kirche vollständig und klar ausspricht, ein Zug von hoher Weihe, der nicht zu beschreiben ist. Jede Gestalt ist von

höchster Individualität, und wir wüssten kein Werk des grossen Meisters zu nennen, in dem bei vollendetster Schönheit soviel naive Empfindung herrscht. Unter den Engeln des Gerichts, und losgelöst von der strengeren Gebundenheit der Composition, welche im obern Theile des Bildes vorwaltet, und schon durch die Rundung des Bildes in der Apsis bedingt war, erscheinen die Vertreter der alten christlichen Kirche in sechzehn Gestalten. In der Mitte sind in stummen Sehnen und Sinnen die Anachoreten hingelagert. Cornelius hat in diesen wenigen Figuren mit einer fast unbegreiflichen Fähigkeit des Ausdrucks den tiefen Seufzer der Menschheit, der durch das erste Mittelalter ging, zur Darstellung gebracht, wie er nicht minder die philosophische Klarheit in der Erfassung christlicher Ideen in den Gestalten Augustins und Anderer entfaltete. Er schliesst die Erscheinung der Kirche mit Gregor I. ab. Mit ihm erst beginnt das, was wir katholische Kirche nennen. Bis dahin ist die christliche Kirchenentwickelung auch Grundlage der protestantischen Kirche. Die Reformation ist keine neue Gründung, sie wollte nur die reine christliche Lehre wieder herstellen. Die Aufnahme Luthers in diesem Bilde, welche ein grosser Theil der Kritik wünschte, wäre eine historische Taktlosigkeit gewesen. Die unterste Abtheilung des grossen Bildes bilden der König und sein Haus, um ihn seine Treuen, und die grossen geistigen Vertreter seines Volkes, welche knieend zu beiden Seiten eines Altars sich in frommem Gebete vor Gott beugen, und in Erwartung und tiefster Sammlung des Gemüths hinauf nach den himmlischen Heerschaaren schauen. Eine Mutter, die auch am Altare kniet, lehrt den stehend an sie angelehnten Knaben beten, indem sie ihn auf das Beispiel des Königs verweist — ein Bild voll höchster Anmuth, wie es Rafael nicht schöner komponirt hätte. Zu beiden Seiten der im Gebete hingesunkenen Menschen steigen auf und nieder, wie auf goldenen Leitern, die Träger der göttlichen Gaben, und schützen und segnen der Menschen Geschlecht. und wenn auf der einen Seite der zum Herrn erwartungsvoll in der feierlichen Stille aufschauende Michael in voller Rüstung, die wir schon im nächsten Augenblick in Bewegung erklirren zu hören vermeinen, uns an das nahende Gericht erinnert, steigt auf den Stufen der andern Seite ein verloren gewesener Jüngling als reuiger Sünder, umschlungen von den starken Armen des rettenden Engels, zum Himmel aufwärts. Beide Gestalten sieht man nur im Rücken, aber der Ausdruck ist von

ergreifendster, rührendster Gewalt. Nicht die Schrecken des Gerichts sind es, die uns in dieser „Erwartung" entgegentreten, sondern die beseligende Gewissheit, dass Christus für uns ein milder Richter sein wird.

Das Ganze müssen wir als das weihevollste und zweifellos schönste aller Kunstwerke des Cornelius betrachten, in welchem ein in der Darstellung der entgegengesetztesten Leidenschaften mächtiger Geist gleichsam seine Ruhe und seinen Abschluss gefunden hat.

Cornelius Leben in Rom, wo er den Palast Poli an der Fontana Trevi bewohnte, war ein sehr glückliches, seinem Schaffen unablässig gewidmetes. Seine treffliche Gattin, mit welcher er sich nach dem Tode der ersten Gemahlin bei seinem zweiten Aufenthalte in Rom verehelicht hatte, ihrer Geburt, ihrem heitern Naturell, ihrer Schönheit nach eine Italienerin, in ihrer aufopfernden Liebe der besten deutschen Frau vergleichbar, belebte seine grossartige Häuslichkeit, schmückte seine Tage mit Anmuth. Er hatte auch die Freude, in Rom noch mit Overbeck, dem Genossen seiner Jugend zusammenzukommen. Dieser hatte damals eben jene Bilderreihe begonnen, deren Gegenstand die Sakramente sind. Wenn irgend wie der Unterschied zwischen diesen beiden Künstlern klar werden konnte, so war es bei Vergleichung dieser Werke mit den von Cornelius am späten Abend seines Lebens unternommenen. Overbeck hatte sich in seinen Darstellungen an die italienischen Meister des funfzehnten Jahrhunderts, vor Allen an Fiesole innig angeschlossen; über sie hinauszugehen war ihm unmöglich, weil er von dem Glauben beseelt war, dass innerhalb dieses Gedanken und Darstellungskreises allein das wahre Heil christlicher Kunst zu finden sei, wie er ja auch in dem unabänderlichen Festhalten an den katholischen Lehren und dem kirchlichen Ritus das Glück der Menschheit findet. Insofern war Overbeck bei den Bestrebungen seiner Jugend stehen geblieben. Weit darüber hinaus war der männliche Geist des Cornelius fortgeschritten. Er hatte in steter Entwickelung sich neu entfaltet, nirgend Stillstand, noch weniger ein Rückschritt. Er war, als er in das grosse Bereich christlicher Kunstdarstellung eintrat, jederzeit von dem Gedanken beseelt, wie die christliche Kunst selbst in ihren besten Werken noch nicht in dem Verhältniss zur Religion stehe, wie die altgriechische zu der ihrigen, dass sie ihr höchstes Ziel noch nicht erreicht habe, und dass sie darum, obwohl mit den Wurzeln in der Vergangenheit, doch in der Gegenwart immer neue Zweige treiben, mit einer

neuen Krone sich schmücken müsse. Hierin schon liegt der Grund, warum er niemals auch nur in die leiseste Nachahmung der grossen Meister verfallen konnte. Es ist ein modernes Bewusstsein, aus dem heraus er geschaffen. Man hat häufig Cornelius mit Michel Angelo, hier und da mit Rafael, öfter mit Dürer verglichen. Allein es muss hier auf das schärfste betont werden, dass alle solche Vergleiche hinken, dass sie nur geeignet sind, das Verständniss für den Meister irre zu führen. Er war von vorn herein eine ganz eigenartig gestalte Kraft, die in manchen ihrer Aeusserungen dem Kunstvermögen dieses oder jenes der genannten Meister nachsteht, ihrem Wachsthum nach aber gleich gross erscheint, ihnen allen an Kraft des Denkens und Durchdenkens der Aufgaben mindestens gleich steht.

Zu Pfingsten des Jahres 1859 starb dem Künstler die treffliche Gattin, bald darauf seine einzige Tochter, welche an den Conte Marcelli verehelicht war, und zwei Kinder hinterliess. Es muss als eine für das Leben des greien Meisters glückliche Fügung angesehen werden, dass er in der jetzt ihm zur Seite stehenden jungen Gattin eine Gefährtin des Lebens gefunden hat, weche ihn der Welt erhalten hilft. Im Jahre 1861 kehrte er — gegen Erwarten — nach Deutschland zurück. Als er den Boden des Vaterlands betrat, wurde er aufs festlichste empfangen; seine Reise über München, Nürnberg und Dresden glich einem Triumphzuge. Nun lebt er, fern von dem Getriebe des Tages, in Berlin, er findet das Glück seines Lebens heute, wie in der ersten Jugend in seinem Schaffen. Bedeutungsvoll ist es, dass er gerade jetzt die eine Wand des Campo santo — das Ende des Irdischen, und der Uebergang zum Ewigen, die letzten Dinge — (Hauptbilder, Lunetten, Predellen, Seligkeiten) in den grossen Kartons beendet hat. Möchte ihm vergönnt sein, noch manches Werk zu vollenden, und ein Alter wie Michel Angelo und Tizian zu erreichen. Wie dem aber auch sein möge, um mit seinen eigenen Worten zu schliessen, in Ruhe wird dieser Genius dereinst scheiden können: denn er hat noch am Abend seines Lebens den Menschen unserer Zeit, die erhabensten Weissagungen in einem Werke von guter Kunst, nicht ohne Weihe vor Augen gestellt, einem Werke, das in die Zukunft hineinwachsen wird.

Philipp Veit.

Unter den Künstlern, welche sich in Rom zu Cornelius und Overbeck gesellten, ward Philipp Veit frühzeitig als einer der hervorragendsten erkannt. Sein späterer Ruhm drang allerdings über gewisse Kreise nicht weit hinaus, aber dies darf nicht hindern, ihn als einen der grössten deutschen Maler der Neuzeit, als einen der Männer hochzuhalten, die von der ganzen Nation gekannt sein sollten, und deren Leistungen wenigstens theilweis zum unvergänglichen Ehrengut des deutschen Volkes gezählt werden müssen. Gleich Overbeck hatte Veits künstlerischer Ruf das Widerstreben zu besiegen, welches der Geist unsrer Tage der romantisch-katholischen Weltanschauung entgegensetzt, und welches sich nicht selten zur feindseligen Ungerechtigkeit steigerte.

Wenn bei irgend einem der neuern deutschen Künstler, so erklärt sich bei Veit der geistige Gehalt seines Daseins und seiner Kunst aus den Geschicken früher Jugend. Philipp Veit wurde im Jahre 1793 zu Berlin geboren. Er war der Sohn eines israelitischen Kaufmanns, seine Mutter Dorothea Veit zählte zu jenen geistreichen Frauen, welche im Anfange dieses Jahrhunderts eines der eigenthümlichsten und interessantesten Elemente der Berliner Gesellschaft bildeten. Dorothea Veits Ehe war keine glückliche, sie wurde getrennt und die Mutter des Künstlers vermählte sich, ihrer Neigung folgend, zum zweitenmale mit Friedrich Schlegel, dem gefeierten Schriftsteller der romantischen Schule, der aus der Periode der „Lucinde" damals schon längere Zeit in die der Begeisterung für das Mittelalter und die katholische Kirche getreten war. Es ward Schlegel nicht schwer der Geliebten die eigenen Ueberzeugungen einzuflössen und dieselbe trat mit den beiden Söhnen erster Ehe, die in ihrer Obhut verblieben, im Dom zu Köln zur katholischen Kirche über. Veit war damals (1803) ein Knabe von zehn Jahren, und die Beziehung, die Friedrich Schlegel zu ihm gewann, konnte nicht ohne Wirkungen für sein ganzes Leben bleiben. Von ihm darf man wohl sagen, dass er recht eigentlich am Heerde katholischer Romantik aufwuchs und mit kaum einer andern geistigen Speise genährt ward, als mit der, welche Friedrich Schlegel und seine Genossen bereiteten.

Das hervorstechende künstlerische Talent des Knaben blieb natürlich in seiner hochgebildeten Umgebung nicht unbemerkt. Bereits im Jahre 1809 erwählte Philipp Veit die Kunst zum Lebensberuf und besuchte zunächst die Akademie zu Dresden. Im Jahre 1811 siedelte seine Familie nach Wien über, und er setzte daselbst seine Studien fort. Wenn wir uns erinnern, welch geringen Nutzen Overbeck und Cornelius von den bestehenden, durchaus verkommenen Kunstlehranstalten zu ziehen vermochten, so dürfen wir wohl annehmen, dass auch Veit den besten Theil seiner künstlerischen Bildung dem eigenen Streben zu verdanken hatte.

Veits älterer Bruder, Johannes, der sich gleichfalls der Kunst gewidmet hatte, ging schon im Jahre 1811 nach Italien und gehörte zu den ersten Genossen des römisch-deutschen Künstlerkreises. Sicher waren seine Briefe aus der ewigen Stadt ebensoviele Magnete für den jungen Philipp Veit, der durch seinen Stiefvater Rom als den Wunderquell des Glaubens und der Kunst in frühester Jugend hatte preisen hören. Doch verstummte zunächst selbst die Sehnsucht des Romantikers, des Malers, nach Italien, vor einem Gefühl, welches in jener Zeit alle starken vollschlagenden Herzen bewegte, vor der Liebe zum Vaterlande, vor der Begeistrung für die Befreiung Deutschlands von der Schmach der Fremdherrschaft. Das Jahr 1813 kam und Philipp Veit vergass bei dem Aufruf an die Jugend Preussens keinen Augenblick, dass er ein Sohn dieses Landes sei. Er trat in die Reihen des preussischen Heeres und nahm als ein Reiter desselben wackern Antheil an den Mühen und Opfern, den Kämpfen und Siegen der grossen Jahre bis 1815. Erst nachdem jede Gefahr für Deutschland vorüber, die volle Pflicht erfüllt war, dachte der junge Künstler daran, den Degen wieder mit dem Pinsel zu vertauschen.

Nun allerdings drängte es ihn unwiderstehlich nach Italien. Im Jahre 1816 traf er in Rom ein und ward sofort ein hochwillkommen geheissener Genosse des Cornelius-Overbeckschen Kreises. Seiner ganzen Natur, seiner eigenthümlichen Geistesrichtung nach, schloss sich Philipp Veit mehr an den letztern an, und die Uebereinstimmung in der Weltanschauung Beider bethätigte sich auch in mancher Aehnlichkeit ihrer künstlerischen Produktion. Gleich Overbeck war Veit, wenn der Ausdruck erlaubt ist, ein mehr lyrisches als dramatisches Talent, womit aber keines-

wegs gesagt sein soll, dass ihm nicht auch für gewisse Momente volle Kraft und Energie zu Gebote stand.

Veit erhielt alsbald Gelegenhnit seine Begabung zu erweisen. Von den Fresken der Casa Bartholdy übernahm er die Darstellung der „Versuchung Josephs“ und der „sieben fetten Jahre.“ Besonders das letztere Bild zählte zu den trefflichsten, die den jungen deutschen Meistern überhaupt gelangen. Es war eine bedeutsame Aufgabe in wenigen Gestalten den Gehalt des Stoffes erschöpfend darzustellen, zu gleicher Zeit den überreichen Segen der Natur und den Frevel mit dem die Menschen denselben verschwenden, anschaulich zu machen. Veit löste diese Aufgabe in wahrhaft glänzender Weise, die zugleich stylvolle und charakteristische Schönheit dieses einen Gemäldes würde allein hinreichen, ihn zu den bedeutenden Meistern zu gesellen.

In den nächsten Jahren ward die Thätigkeit des Künstlers ebenfalls der Freskomalerei zugewendet. Gleichzeitig übernahm Veit für Cornelius die Weiterführung der Wandbilder zum Dante in der Villa Massimi und auf Empfehlung Canovas — welcher der jungen deutsehen Kunst seinen neidlosen und ausserordentlich gewichtigen Beifall schenkte, — die Ausführung einiger Fresken des Museo Chiaramanti. Indessen war er bei diesen Arbeiten minder glücklich, als bei den „sieben fetten Jahren“ der Casa Bartholdy. Bei allen Vorzügen, welche selbstverständlich seine Bilder zum Dante auszeichneten, wurde dennoch beklagt, dass ihm nicht die Gewalt eines Cornelius verliehen sei, mit der allein der poetischen Schöpfung des grossen Florentiners eine malerische von gleicher Bedeutung zur Seite gesetzt werden konnte. Wie im Leben Kochs erzählt worden ist, führte derselbe, als Veit an der Beendung sich gleich Cornelius behindert sah, die Bilder zu Dantes „Hölle“ aus, und war damit jedenfalls glücklicher, als es Veit, seiner ganzen Anlage nach, gewesen sein würde.

Zu Vielem, was der Künstler mit seinem gleichgesinnten Freunde Overbeck gemeinsam hatte, gehörte auch die Vorliebe für die beschauliche Arbeit an der Staffelei, für Oelbilder, die grösstentheils Andachtszwecken gewidmet waren. Allerdings malte Veit während seines römischen Aufenthalts auch eine „Judith mit dem Haupte des Holofernes“ (in der Privatgallerie des Herrn von Quandt in Dresden), aber seine Hauptthätigkeit, die vollste Hingabe seines künstlerischen Talentes, wie

seiner Empfindung, wendete er einigen Altargemälden zu, für die ihm Auftrag geworden. Als die Krone dieser Schöpfungen gilt mit Recht die „Madonna" in einer Seitencapelle der Kirche Trinita di Monti zu Rom. Das Bild zeigt die Gottesmutter, über ihr schwebende Engel mit der Krone des ewigen Lebens. Es ist durch eine leuchtende Innigkeit und Seligkeit ausgezeichnet, wie sie nur von irgend einem Bilde Fiesoles gerühmt werden mag, und ein einziger Blick auf Veits Madonna kann diejenigen Lügen strafen, welche gelegentlich der Romantik alle Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit abgesprochen und sie lediglich eine Coquetterie gescholten haben.

Veit verweilte unter so glücklicher, seinem innersten Wesen durchaus entsprechender Thätigkeit bis zum Jahre 1830 in Rom. Er war von den Genossen des römisch-deutschen Künstlerkreises der letzte, welchem sich ein Wirkungskreis im Vaterlande eröffnete. In Frankfurt a/M. verband die grosse und reiche Stiftung des Städel'schen Instituts den doppelten Zweck einer Gemäldegallerie und Kunstschule. Die Vorsteher derselben wünschten einen der bedeutenden Künstler der neuen deutschen Schule an die Spitze des Ganzen zu stellen und beriefen, da Overbeck auf jede Rückkehr nach Deutschland verzichtete, Philipp Veit, welcher in gewissem Sinne als Overbeck ebenbürtig betrachtet werden durfte.

Veits Empfang und Aufnahme in Frankfurt war eine glänzende. Die gebildeten und kunstsinnigen Kreise der freien Stadt zeigten sich stolz, den grossen und ächten Künstler in ihrer Mitte zu besitzen, das Städel'sche Institut nahm unter seiner Direktion einen bedeutenden Aufschwung, mehr als ein wichtiges Kunstwerk ward für dasselbe erworben und der Künstler widmete ihm die nächste eigene Thätigkeit. Die Gallerie des Städel'schen Instituts kaufte zunächst zwei Werke Veits, seine noch in Rom begonnene „Darstellung im Tempel" und „die beiden Marien am Grabe Jesu" an. „Vor dem verschlossenen Grabe harren, in tiefen Schmerz versunken, die beiden Frauen; nichts Lebendes regt sich in ihrer Nähe; ernste Stille rings umher, und nur das Grauen des Morgens weckt zugleich mit den Menschen die Hoffnung auf Einen, der komme, das Grab zu öffnen. Tiefe klare Färbung, reinste Harmonie und ergreifende Wirkung zeichnen dies Gemälde aus. Wohl ist es ein ideales Leben, das der Künstler unserm Auge aufschliesst, wohl ist es der Gedanke

nicht der Moment, aus welchem die Darstellung hervorgegangen, aber er ist Fleisch geworden und während wir ihn in unserm Herzen bewegen, werden wir in die Zauberkreise einer verklärten Welt gezogen. Denken wir uns die religiöse Lyrik auf das Gebiet der Malerei übertragen, so dürfte die neue deutsche Kunst kaum ein zweites Lied von so tief innigem Gefühl, von so heiliger Wehmuth und von so harmonischem Wohllaut aufzuweisen haben.“ *)

Veits Bezüge zum Städel'schen Institut wurden ferner Veranlassung zu einer seiner grössten und bedeutendsten Compositionen, zu der „Einführung der Kunst durch das Christenthum in Deutschland“ mit den Seitenbildern der „Germania“ und „Italia“. Diese Darstellungen wurden in Fresco in einem der Säle des Städel'schen Instituts ausgeführt und gehören unzweifelhaft zu den kostbarsten Zierden desselben. Veit konnte hier nicht die Absicht haben, einen bestimmten historischen Vorgang festzuhalten, indem man ihm dann mit Recht hätte einwenden können, dass das Christenthum auf deutschem Boden mit Feuer, Schwert und fanatischer Strenge, unter Vernichtung eines guten Theils des Volksthums, seinen Einzug gehalten habe. Er wollte vielmehr die Entfaltung des Culturdaseins, des künstlerischen Lebens, was mit dem christlichen Glauben erwachte und die Segnungen desselben symbolisch darstellen. Wir erblicken in der Mitte des Bildes die christliche Lehre in einer holden Frauengestalt mit der Palme des Friedens verkörpert, zu ihrer Rechten den heiligen Bonifacius, bei der gefällten Eiche der alten Heidengötter den Bewohnern der deutschen Wälder predigend, deren jüngere Generation ihm gläubig lauscht, während Seherin und Barde sich trotzig und trauernd abwenden. Zur Linken der Mittelfigur stellt sich in drei Gestalten die Verkörperung des Ritterthums, der Musik, der Poesie dar, neben denen sich christliche Jugendzucht und geistiger Unterricht durch eine Kindergruppe repräsentirt finden. Im Mittelgrunde folgen die drei bildenden Künste den Schritten des Christenthums, im Hintergrund sehen wir die Zeugnisse ihres Waltens: die Stadt Frankfurt schimmert lockend und ein gothischer Dom steigt in die Lüfte empor. Was auch im Einzelnen gegen die Composition eingewendet werden mag, so wird doch Niemand dem Grundgedanken alle Wahrheit bestreiten, und rein künstlerisch

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. V. Theil. S. 450.

betrachtet, zeigt sich das Veit'sche Bild von einer so edlen klaren Gruppirung, einer so vollendeten Linienschönheit, dass nur eine Steigerung des lebendigen Ausdrucks, vielleicht ein grösserer Reichthum an Gestalten selbst zu wünschen bleibt.

Während Veit an der Vollendung dieses Bildes, und der feierlichschönen allegorischen Gestalten der „Italia" und „Germania" (letztere auch als Oelbild für das städtische Museum zu Leipzig ausgeführt,) arbeitete, gewann er noch Zeit für mehrere andere künstlerische Werke. So malte er einen „heiligen Georg" für die Kirche von Bornheim bei Frankfurt, übernahm einige der Kaiserbilder für den grossen Römersaal und versagte selbst einzelnen Bildnissen aus der Gegenwart seine Hand nicht. Unter denselben wird vor allen dasjenige der Frau Bernus Fay gerühmt. Als Lehrer war der Künstler so glücklich, einen hochbedeutenden, zur vollen Meisterschaft reifenden Schüler, wie Alfred Rethel zu bilden, ein Glück, was der edle vom leisesten Neid freie Veit nach seinem ganzen Umfange zu würdigen wusste.

Leider trat nach dreizehn Jahren gedeihlicher Thätigkeit eine plötzliche Wendung in den Verhältnissen Veits zur Stadt Frankfurt, zu der von ihm geleiteten Kunstanstalt ein, die im Interesse der letztern nicht minder, als in dem des Künstlers, aufrichtig beklagt werden durfte. 1843 fasste die Verwaltung des Städel'schen Instituts den Entschluss, für die Gallerie desselben das grosse Lessing'sche Bild „Huss zu Costnitz" anzukaufen. Es war begreiflich, dass Veit von seinem religiösen wie von seinem künstlerischen Standpunkte aus mannichfache Bedenken gegen das Werk hegte. Aber es hätte nimmer geschehen sollen, dass ihm die Nichtbeachtung seiner Einwände Veranlassung zum Bruch mit der Kunstanstalt, zum völligen Austritt aus seiner seitherigen Wirksamkeit ward. Veit legte damit eine religiöse, eine geistige Unduldsamkeit an den Tag, die selbst am Stiefsohn Friedrich Schlegels befremden konnte. Er bestritt dem Düsseldorfer Maler das Recht, die Geschichte nach seiner Ueberzeugung darzustellen, ein Recht, was er im Frescobilde des Städel'schen Instituts für sich selbst unzweifelhaft in Anspruch genommen hatte. — Allerdings hätten, trotz dieses betrübenden Ausgangs einer leidigen Angelegenheit, dem hochverdienten Künstler gewisse Kränkungen erspart bleiben sollen und müssen. Veit verliess übrigens Frankfurt nicht, sondern schlug sein Atelier zunächst im Deutschordenshause der Vorstadt

Sachsenhausen auf, wohin ihm einige seiner ergebensten Schüler — unter ihnen auch Rethel — treulich folgten.

Von dieser Zeit an ging der Meister in einem stillen Schaffen, ausschliesslich kirchlichen, mindestens religiösen Gepräges, völlig auf. Das nächste grosse Werk. was er vollendete, war ein für den Frankfurter Dom bestimmtes Altarbild „die Krönung der heiligen Jungfrau" darstellend. Eine Anzahl nachfolgender Arbeiten, mit denen der Künstler bis in die fünfziger Jahre beschäftigt blieb, wurden im Auftrag König Friedrich Wilhelms IV. ausgeführt, dessen spätere mittelalterliche Anschauungen, mit denen Veits in eigenthümlicher Weise harmonirten. Dahin gehört sein Bild der Parabel vom „barmherzigen Samariter", in subjectiver Auffassung, dahin ein Carton „die Apotheose der christlichen Kirche und des preussischen Staates", dahin eine „heilige Familie" und mehreres Andere. Im Ganzen war es unläugbar, dass Veit mit all' diesen Arbeiten sich weiter und weiter von dem Boden entfernte, auf dem er Verständniss und begeisterte Zustimmung finden konnte. In neuerer Zeit vertauschte der Künstler das halb protestantische Frankfurt mit Mainz, einer der katholischen Hauptstädte Deutschlands, deren kirchliches und geistiges Leben seinem Sinne besonders zusagen mag. —

Neben Veit sind oft und viel zwei Künstler des Rheinlands genannt worden, deren Leistungen ohne alle Frage zu den hervorragendsten auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei gehören. Es sind dies *Johann Eduard Steinle* (geboren zu Wien 1810) in Frankfurt, und *Ernst Deger* (geboren zu Bockenem 1809) in Düsseldorf. Während der erstere ein Schüler Veits und Overbecks, der andere ein Zögling Schadows und der Düsseldorfer Kunstschule ist, beide also auf ganz verschiedenen Bildungswegen reiften, sind sie durch ihre religiöse Anschauung und die bestimmte und bewusste Verwendung ihrer Kunst im Dienste der katholischen Kirche zusammengehörig. Niemand wird im Stande sein, den Fresken Steinles auf der Burg Rheinek bei Andernach, oder denjenigen Degers in der Apollinariskirche bei Remagen die Bewunderung zu weigern, die warm empfundene, mit Liebe und Treue ausgeführte Kunstwerke jederzeit verdienen. Ebensowenig kann den vorzüglichen Staffleigemälden Steinles und Degers der Ruhm inniger gläubiger Ueberzeugung, ächt künstlerischer Ausführung bestritten werden, und mit Recht hat Ernst Förster darauf hingewiesen, dass vielen Künstlern, welche der Gegenwart mit

ihren Werken näher zu stehen meinen, eine gleiche Innigkeit, Wahrhaftigkeit und gleicher Ernst zu wünschen sei. Doch darf alle Anerkennung an der unbedingten Gewissheit nichts verrücken, dass für die nazarenischen Maler die Kunst nur zu oft nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel ihrer Tendenz, und dass ihre geistige Anschauung dem grössten Theile des deutschen Volkes völlig fremd ist. Selbst ein Künstler wie Philipp Veit ist durch dieselbe seiner Nation ferner gerückt worden, welches zur grossen christlichen Kunst eines Cornelius bewundernd und verehrend aufblickt, für eine confessionell-katholische Malerei aber nur in einzelnen Bruchtheilen Verständniss bewahrt hat.

Julius Schnorr von Carolsfeld.

Neben Cornelius war es vor Allen Schnorr, der jüngste und letzteingetretne Genosse des römisch-deutschen Künstlerkreises, welcher seit dem Jahre 1827 den Ruhm der Schule von München begründen und König Ludwigs Pläne ins Leben führen half. Julius Schnorr von Carolsfeld, dessen grosse monumentale Werke sich zu den herrlichsten und dauerndsten Zeugnissen jener Tage gesellten, gewann ausserdem durch seine in spätern Jahren unternommene „Bilderbibel" die Theilnahme des deutschen Volkes auch in solchen Kreisen, welche bis dahin noch immer dem neuen Leben und Streben der Kunst fern geblieben waren. Auch ihm wurde es vergönnt in reicher, in den Tagen seines Alters ununterbrochen frischer und mächtiger Thätigkeit bis auf diese Stunde zu schaffen und zu wirken. Und an wenige Namen der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts knüpfen sich so durchaus wohlthuende, in jeder Weise erhebende Empfindungen, wie an jenen des Künstlers, der mit seltnem Reichthum der Phantasie und Darstellungskraft den heitern Roland des Ariost und die gewaltigen Nibelungen, die Bilder der heiligen und grosse Episoden der vaterländischen Geschichte in unversieglicher Lebensfülle und ächter Schönheit darzustellen wusste.

Julius Schnorr von Carolsfeld wurde am 26. März 1796 zu Leipzig geboren und war der Sohn des Malers Hans Veit von Schnorr, welcher in spätern Jahren die Leipziger Akademie leitete, und unter den Künst-

lern der ältern Generation auf das muthigste und entschiedenste den neuen Wegen zustrebte. In seinem Hause fehlte es nicht an vielseitigen geistigem Verkehr und Anregungen manichfacher Art, bei seinen Söhnen Ludwig Ferdinand und Julius stand es aber schon früh und unzweifelhaft fest, dass sie sich nur der Kunst widmen würden. Das Talent des letztern überragte weit dasjenige seines Bruders und gedieh unter der liebevollen und einsichtigen Leitung des Vaters zu rascher Entfaltung. Die erste geistige Nahrung gaben die Alten, Homer war der Lieblingsdichter des werdenden Jünglings, der übrigens seine classische Bildung auf dem Thomasgymnasium der Vaterstadt empfing.

Im Jahre 1811 sandte der Vater den siebzehnjährigen Jüngling zur Akademie nach Wien. Dieselbe erfreute sich unter den damaligen Verhältnissen eines ausserordentlichen Rufes. Aber wenn wir uns der Erlebnisse Overbecks hier erinnern, so kann uns nicht Wunder nehmen, dass sich auch Schnorr alsbald isolirt fand und wie Overbeck, wie Veit, wie alle ächten Begabungen von damals, seinen Weg allein suchen musste. Schnorr verfeindete sich nicht direct mit den Lehrern der Akademie, schloss sich aber auch an keinen derselben an und liess sich durch die schlimmen Zeugnisse, die sie ihm ertheilten, nicht abhalten, im neuen Geiste zu streben und zu schaffen. Sein Anschluss an die alles erfüllende Romantik war allerdings ein andrer, als bei vielen seiner Genossen. Gleich Cornelius nahm er sie neben der Antike, nicht im feindlichen Gegensatz zu derselben, sondern erweiternd und ergänzend in sich auf. Ausserdem waren es nur die poetischen, die vaterländischen Elemente der Romantik, die ihn ergriffen, die mittelalterlich-kirchlichen blieben ihm, dem Protestanten von starker Ueberzeugung, völlig fremd, und wo er aus dieser Stoffwelt schöpfte, betonte er die rein menschliche Seite derselben vorzugsweise.

In der Zeit seines Wiener Aufenthalts entstanden verschiedene seiner frühesten Compositionen. Zu denselben gehörte vor allem das gegenwärtig im Museum zu Leipzig befindliche Bild „der heilige Rochus als Wohlthäter der Armen und Kranken“, welches durch ebenso warme wahre Empfindung, als durch eine edle Schlichtheit der Ausführung einen ausserordentlich gewinnenden und liebenswürdigen Eindruck hervorruft. Im Gegensatz zu seinen hyperkatholischen Genossen wählte Schnorr gern jene Momente der heiligen Geschichte und Legende, in denen ächte rein-

menschliche Stimmungen dargestellt werden und zum Herzen des Beschauers sprechen konnten. Dies gilt auch von dem im Jahre 1817 entstandenen (im Besitz des Herrn von Quandt zu Dresden befindlichen) Bilde: „der Besuch der Maria bei Elisabeth", einer Darstellung, in welcher das ganze Paradiesesglück einer jugendlichen Künstlerseele liegt, von einer rührenden Naivität in der Bewegung der Gestalten, der Wiedergabe von Gefühlen und dazu einer so glücklichen Farbe, dass man etwas Harmonischeres kaum sehen kann. Ist auch der Einfluss der Florentiner in diesem Bilde sichtbar, so ist es doch weit entfernt, den Eindruck einer Nachahmung zu machen. —

Nach einigen Jahren fühlte Schnorr den Drang, sich nach Italien zu wenden, dort die letzte und höchste künstlerische Ausbildung zu suchen. Er hatte einsichtige Gönner erworben, deren Theilnahme ihn äusserlich förderte und so konnte er im November des Jahres 1817 zunächst nach Venedig aufbrechen. Von da zog er übər Florenz, wo er als Gast Rumohrs verweilte, zur ewigen Stadt, in der er Ende Januar 1818 eintraf. Ein guter Ruf war ihm vorangegangen, die Genossen des römisch-deutschen Künstlerkreises hiessen ihn freundlich willkommen, und Schnorr schloss sich mit voller Begeisterung und frischer Schaffenskraft dem allgemeinen Streben an. Mit Joseph Anton Koch, mit Veit war er schon in Wien in Berührung gekommen, mit Overbeck und Cornelius ward er in Rom befreundet. Er kam auch Thorwaldsen näher und suchte jene deutschen Kreise in Rom, in denen er neben der künstlerischen die allgemeine geistige Bildung zu fördern vermochte. So trat er zu Platner, zu Bunsen, den Gelehrten, zu Rückert, dem Dichter, in nächste Beziehungen und ward ein häufiger Gast des Niebuhr'schen Hauses. Es ist schon erwähnt worden, dass der Gesandte Preussens und grosse Historiker Roms, der jungen deutschen Kunst alle die Theilnahme widmete, die ihr zur Zeit im Vaterlande noch versagt ward.

Trotz der überwältigenden Eindrücke, welche Rom mit seinen Denkmalen, Kunstschätzen und Erinnerungen auch auf Schnorr übte, strebte er in Studien und Schöpfungen rüstig weiter. Namentlich muss hier hervorgehoben werden, mit welchem Fleisse von ihm die Natur nach allen Richtungen hin studiert wurde. Eine überaus grosse Menge von Blättern in seinem Besitze, stellen das unwidersprechlichste Zeugniss aus,

wie die Behauptung Schadow's,*) als hätten die römischen Künstler versäumt, Naturstudien zu machen, eine, im Angesicht solchen Fleisses und solchen Eifers gerade nach dieser Richtung hin, kaum erklärliche ist. Im Jahre 1818 begann er ein grosses Bild, „die Hochzeit zu Cana,“ vielleicht eine Nachwirkung des venetianischen Aufenthalts, und hatte das Glück, gleich in der ersten Zeit seines römischen Lebens zur Theilnahme an dem grossen Werke der Ausschmückung der Villa Massimi herangezogen zu werden. Indem Cornelius den Marchese bestimmte, an Schnorr die Bilder zum Ariost zu übertragen, drückte er am sprechendsten und schlagendsten die hohe Meinung aus, welche die Genossen in wenigen Monaten von den Fähigkeiten des jungen Künstlers gewonnen hatten. Schnorr ragte selbst unter so reichen und grossen Talenten, als sich in Rom damals gesammelt hatten, bedeutend hervor. Und in der That war in dem ganzen Kreise Niemand besser als er befähigt, die Gemälde zum Ariost zu schaffen, „des Dichters, in welchem er mit seinen Anlagen und Anschauungen und mit der besonderen Richtung und Stimmung seiner Romantik sich sogleich ganz heimisch fühlte-“**)

Gleichwohl war es längere Zeit zweifelhaft, ob Schnorr dem so rasch gewonnenen herrlichen Auftrag überhaupt werde genügen können. Zweimal nach einander erkrankte er schwer, musste Rom verlassen und in Florenz Genesung suchen. Während dessen hatte Marchese Massimi die Arbeit im Ariostzimmer einem italienischen Maler übertragen, und nur der unerwartete rasche Tod desselben gab sie wieder in die Hände Schnorrs, als dieser genesen nach Rom zurückkehrte. Eine Reise nach Neapel, welche er 1820 mit seinem Landsmanne und Gönner Herrn von Quandt unternahm, bereitete ihn, wie alle Erlebnisse in Italien, für seine grosse Aufgabe immer glücklicher vor. Uebrigens ward diese wie jede spätere Reise in Süditalien, jeder Ausflug in die römischen Gebirge Anlass zu einer Reihe von Landschaftstudien, von Zeichnungen, welche weiter ausgeführt Schnorr ohne alle Frage neben die ersten Landschafter, neben einen Koch und Reinhardt gestellt haben würden. Ueber vierzig Jahre nach ihrer Entstehung gelangten eine Reihe dieser Zeichnungen in photographischer Nachbildung zur Veröffentlichung und wohl mochte ihr

*) Der moderne Vasari von W. Schadow.

**) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. IV. Theil. S. 225.

Herausgeber sagen, „es zeige sich in Schnorrs Landschaftsbildern bei der Grossartigkeit der Composition sowohl, als bei der Tiefe und Innigkeit des Gemüthsausdrucks stets die gleiche Anspruchslosigkeit, das vollkommene Aufgehen im Gegenstande; und die Wirkung dieser ächt künstlerischen Darstellungsweise sei ein würdiges Beispiel dafür, dass das Erhabene schlicht gesagt am ergreifendsten erscheint und das Liebliche durch den Ernst des Vortrags gesteigert werden kann."*)

Während sich Schnorr vom Jahre 1820 an, den Cartons und Fresken zum Ariost beinahe ausschliesslich zuwendete, gewann auch sein äusseres Leben in Rom eine feste Gestalt. Er wurde ein Mitbewohner des Palastes Caffarelli auf dem Capitol, ein Hausgenosse und nächster Freund Bunsens, dessen hohe geistige Bildung nur anregend und fördernd auf den Künstler einwirken konnte. In derselben Gemeinschaft lebte sein Freund Friedrich von Olivier, ein Glied jener Wiener Künstlerfamilie, welcher sich Schnorr während seines Aufenthalts in der Kaiserstadt hauptsächlich angeschlossen hatte und der er sich später noch inniger verbinden sollte. Bedeutende Männer des Bunsen'schen Umgangs bildeten bald auch den seinen und während der nächstfolgenden sieben Jahre gelangte Schnorr in Gemeinschaft mit solchen Freunden auf jene geistigen Höhen, nach denen von Alters her nur bedeutende, nur grosse Künstler, aber diese fast ausnahmslos, gestrebt haben.

Die Wintermonate wurden von dem Künstler jederzeit zur Ausführung der Fresken, der Sommer aber zur Entwerfung der Cartons benutzt, wobei noch Zeit für erfrischende Reisen und Aufenthalte im Sabiner- und Latinergebirg gewonnen werden konnte. Uebrigens währte es bis zum Beginne des Jahres 1827, ehe das Zimmer des Ariost, an dem Schnorr allein und ohne jede Beihülfe gearbeitet hatte, mit dem ganzen frischen Schmuck seiner Wandbilder vollendet stand. Es war keine kleine Schwierigkeit, aus der bunten Zauberwelt des Ariost, aus der Ueberfülle seiner Episoden die Momente herauszuwählen, in welchen der Maler am besten den Grundgedanken des ganzen Gedichts, die Einheit und dennoch zugleich die reizvolle Manichfaltigkeit desselben anschaulich machen konnte. Schnorr bewies hierbei ebensowohl sein Verständniss des Dichters, als

*) Italienische Landschaften in Photographieen, nach Originalzeichnungen Julius Schnorrs von Carolsfeld. Herausgegeben von Dr. Max Jordan. (Dresden, 1862.)

jene geistige Selbständigkeit, ohne welche der Künstler leicht zum Illustrator im grossen Styl wird. Er suchte in seiner Bilderfolge den Kampf des christlichen Elements gegen das heidnische, den Sieg Karls des Grossen über die Mauren als den Hauptinhalt des Gedichts hervortreten zu lassen. „Karl der Grosse zieht aus, um dem Sturm Agramants auf Paris zu begegnen"; „Rinaldo schlägt die Heiden zu Lande"; „Dudo besiegt sie zur See"; „Biserda, die Heidenfeste, wird mit Sturm genommen"; „Roland erschlägt den Agramant." Natürlich konnte aber neben dieser Haupt- und Grundhandlung des „rasenden Roland" das bunte Spiel, der Wechsel der Scenerie und Stimmung nicht unberücksichtigt bleiben. Schnorr suchte ihn in den Bildern von „Rolands Wahnsinn", „Rolands Heilung durch Astolf und den Evangelisten Johannes", „Rüdigers Bekehrung" und „Rüdigers Hochzeit mit Bradamante" zu genügen, während eine Anzahl anderer Personen des Gedichts, die in diesen Hauptscenen nicht auftreten, in den Zwischenfeldern als Einzelfiguren dargestellt wurden.

Es war ein Dichter voll heitrer schöner Lebensfülle, voll Grazie und Sinnenreiz, dessen Werk zu den Schnorr'schen Fresken Anlass gab. Aber keine der Eigenschaften des grossen italienischen Poeten liess der deutsche Maler vermissen. Alle Blüthen heitrer Anmuth, holder Schönheit, und des reizenden Spiels der Phantasie entfalten sich in dieser Bilderreihe, und auch die äusserliche Vollendung derselben konnte das Vorurtheil, dass es der neuen Schule an Sicherheit der Technik und Reife des Geschmacks fehle, nur glänzend und siegreich widerlegen. —

Ehe noch Schnorrs Ariostwerk völlig vollendet war, hatte sich ihm im Vaterlande ein reicher grosser Wirkungskreis eröffnet. Kronprinz Ludwig von Bayern, welcher sich seit Jahren als Freund der deutschen Künstler in Rom erwiesen hatte, nahm an Schnorr besondres Interesse und fast unmittelbar nach seiner Thronbesteigung im Herbst 1825 liess er dem Maler durch Cornelius einen Ruf nach München zugehen. Erst im Jahre 1827, nach völligem Abschluss der Fresken in der Villa Massimi, konnte Schnorr an die Rückkehr nach Deutschland denken. Ursprünglich hatte König Ludwig den Plan gehegt, durch ihn in einem Saale des neuen Königsbaues Bilder zur Odyssee ausführen zu lassen, und der Künstler hauptsächlich desshalb eine Reise nach Süditalien und Sicilien unternommen. Bald jedoch ergaben sich räumliche Schwierigkeiten und

längst bevor Schnorr über Bologna, Parma, Mantua, Venedig, die Heimreise ins Vaterland antrat, wusste er, dass er das gewaltigste Gedicht seiner Nation, die Nibelungen, in grossen Bilderreihen füt die Säle des Münchener Königsbaus darzustellen haben würde.

Wenn bei so grosser Bahn, die dem Schaffensdrang des Künstlers eröffnet, bei so hohem Ziel, das edlem Ehrgeiz gesteckt war, die Anziehungskraft des Vaterlandes noch erhöht werden sollte, so konnte dies nur durch die Liebe geschehen. In Wien fand der Heimgekehrte die jüngste Stieftochter seines Freundes Ferdinand von Olivier, welche er vor zehn Jahren als Kind verlassen, zur schönen Jungfrau erblüht und schon nach wenigen Tagen verlobte er sich mit ihr, die ihm eine treue und würdige Gefährtin seines langen ruhmreichen Künstlerdaseins werden sollte. Nach kurzem Besuch in der engern Heimath Sachsen, brach er nach München auf, um dort seine äusseren Verhältnisse zu ordnen, feierte im October seine Vermählung zu Wien und siedelte dann dauernd und für länger als zwanzig Jahre nach der bayrischen Hauptstadt über.

Schnorr ward zum Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt. Seine Hauptaufgabe sollte indess das eigne Schaffen, wie schon gesagt, an den Nibelungenbildern für die ausdrücklich dazu bestimmten Säle des Königsbaues sein. Da derselbe aber erst emporwuchs, so blieb dem Künstler für seine Entwürfe und eine Reihe kleinerer Arbeiten Muse gegönnt, die er zur Vorbereitung auf seine riesige Aufgabe grösstentheils verwendete. Neben dem grossen Nibelungenwerke ward er schon jetzt mit Entwürfen zur Ausschmückung des „Servicesaales“ beauftragt, für welche eine Reihe von Fresken zu den Homerischen Hymnen bestimmt waren, die auch später nach Schnorrs Compositionen ausgeführt wurden. Im Juni des Jahres 1831 war der Saalbau so weit vorgeschritten, dass Schnorr mit der Uebertragung der ersten Cartons zu den Nibelungen auf die Wände desselben beginnen konnte. —

Das äussere Leben in München gestaltete sich überaus reich und anmuthig. In der Vollkraft der Jugend stehend, grosse Schöpfungen hinter sich, grössere vor sich, von einer anmuthigen Häuslichkeit umgeben, in gesicherten Verhältnissen, inmitten einer ausserordentlichen geistigen und künstlerischen Bewegung, wie hätte sich Schnorr anders als glücklich fühlen sollen! Während des nächsten Jahrzehnts entfaltete sich die Blüthe der Münchner Thätigkeit eines Cornelius, Hess, Schwanthaler, entwickel-

ten sich zahlreiche Talente, wurden stets neue Schöpfungen ins Leben gerufen und vollendet, was Wunder wenn auch Schnorrs künstlerisches Leben immer neuen und höhern Aufschwung nahm. Das Glückgefühl, welches die Künstler Münchens durchströmte, hob sie bei ihren oft alle Kräfte anspannenden Aufgaben, äusserte sich in der Frische, Freiheit und Belebtheit ihres persönlichen Verkehrs, verschönerte ihre Feste, die nach Goethescher Maxime den Ernst der Arbeit unterbrachen und belohnten.

Mehrere Jahre hindurch malte Schnorr (unter Mithülfe seines Schwagers Friedrich von Olivier und seines Schülers Gustav Jäger) rastlos und mit immer schönerem Gelingen an den Nibelungensälen. Beim Beginn des Jahres 1835 übertrug König Ludwig dem Künstler eine neue grosse Aufgabe, welche allerdings die Kräfte eines Einzelnen überstieg. Schnorr sollte jetzt für den neuen grossen Festsaalbau, den der König unternommen, drei Säle mit Fresken aus der Geschichte der deutschen Kaiser, zunächst Karls des Grossen, Friedrich Barbarossas, Rudolfs von Habsburg schmücken. Der König steckte ein kurzes Ziel der Arbeit und so blieb Schnorr nichts übrig, als sich auf die Schöpfung der Cartons zu beschränken, die Wandbilder aber zum weitaus grössten Theile von anderen Händen ausführen zu lassen. Seiner Natur widerstrebte dieses Auskunftsmittel um so mehr, als trotz desselben eine ziemliche Unterbrechung der Arbeit an den Nibelungen, in die er sich mit allen Kräften und Sinnen versenkt hatte, unvermeidlich blieb.

Auf der andern Seite war die neugestellte Aufgabe mächtig und bedeutsam genug einen ächten Künstler anzuregen, zu begeistern. Schnorr warf sich auf deutsche Geschichtsstudien und schritt alsdann unverzüglich zum Werk, welches ihn und seine Gehülfen (Giessmann, Jäger, Palme) von 1837 bis 1842 in ununterbrochener angespannter Thätigkeit hielt. Er hatte zuerst die Cartons zum „Einzug Friedrich Barbarossas in Mailand" und zur „Schlacht Rudolfs von Habsburg gegen Ottokar von Böhmen" vollendet. Im Ganzen waren vierzehn grosse, vier mittlere und eine Reihe von kleinen Cartons für sämmtliche Säle nothwendig und es bedurfte eines so reichen schöpferischen Künstlergeistes, um überhaupt dem Auftrage genügen zu können. Wenn nicht alle Bilder der Kaisersäle von gleicher Kraft und Vorzüglichkeit erscheinen, so erklärt sich dies mehr als hinlänglich aus der Geschichte ihrer Entstehung. Der Wille des Königs, der kein Innehalten gestatten mochte, die Nothwendigkeit Sommer

und Winter, bei hellem und dunkelm Wetter, in den Sälen arbeiten zu müssen, veranlasste Schnorr die Bilder in enkaustischen Farben ausführen zu lassen.

Die hervorragendsten Bilder der Kaisersäle sind in dem Karls des Grossen: „die Wahl Karls zum König der Franken", „die Erobrung von Pavia", „die Schlacht bei Fritzlar", die Bekehrung der Sachsen", „das Concil zu Frankfurt", „die Kaiserkrönung zu Rom", — in dem Barbarossas: „Friedrichs Einzug in Mailand", „der Friede zu Venedig", „Friedrichs Reichstag und Fest in Mainz", „die Schlacht von Iconium", im Saale Rudolfs von Habsburg: „Rudolf und der Priester" „.die Schlacht gegen Ottokar" und „die Einsetzung des Landfriedens". Unter der Zahl dieser grossen Werke, denen sich kleinere Bilder, Einzelfiguren und Friese hinzugesellen, ragen einige durch ihre besondere Vollendung hervor und gehören nicht allein zu Schnorrs besten Werken, sondern zu den bedeutendsten der Münchner Kunst überhaupt. Dies sind vor allen die „Erobrung von Pavia", der festlich prächtige „Reichstag zu Mainz", „der Einzug zu Mailand", die mächtige hinreissend schöne „Schlacht von Iconium", „die Ottokarschlacht" und „die Einsetzung des Landfriedens".

Schnorr durfte alle Ehren und Auszeichnungen, die ihm für seine Leistungen zu Theil wurden, als wohlerworbne betrachten. Längst schmückten ihn Orden, längst war sein Name überall genannt und hatte sich ein Kreis verehrender Schüler um ihn gesammelt. Aber Genügen und Glück fand er allein in seiner schöpferischen Thätigkeit. Er kehrte daher mit Begeistrung zu den „Nibelungen" zurück und schuf an denselben rastlos, so lange seines Bleibens in München war, und weit darüber hinaus.

Schnorrs Entwurf im Grossen und Ganzen war auf eine Vorhalle und fünf Säle berechnet. Ueber der Thür des Vorsaals zeigt sich der Dichter des Nibelnngenliedes zwischen Märe und Sage. An den Wänden reihen sich in Paaren und Gruppen Helden und Heldinnen des Gedichts, das Bild „Hagen und die Donaunixen" deutet prophetisch den tragischen Ausgang des Ganzen an, während die Deckenbilder auf die Hauptereignisse des Liedes hinweisen. Die obere Wand des folgenden, des Hochzeitssaales, zeigt die Thaten Siegfrieds, die grossen Bilder aber stellen „Siegfrieds Heimkehr aus dem Sachsenkriege", „Brunhildes Ankunft

zu Worms", dann „die Vermählung Siegfrieds mit Chriemhild" und (gegenüber am Fenster) die verhängnissvolle „Uebergabe des Gürtels der Brunhild an Chriemhild" dar. Der dritte Saal (Saal des Verraths) zeigt uns zunächst den „Streit der Königinnen vor dem Münsterportal zu Worms", „die Ermordung Siegfrieds", „Chriemhild die Leiche Siegfrieds findend", „Hagen durch die blutenden Wunden als Mörder erkannt." An der Decke erblicken wir „Chriemhilds Traum", über der Thür „Hagen den Nibelungenhort in den Rhein versenkend". Im vierten Saal, dem der „Rache", sind die Hauptbilder „Chriemhild gegen Hagen und Volker auftretend", „der Kampf auf der Treppe des brennenden Palastes", „Hagens Ueberwindung durch Dietrich von Bern", „Chriemhildens Tod", neben denen noch viele einzelne Scenen dargestellt wurden. Der fünfte Saal, der „der Klage" wurde in Folge verschiedner Umstände seither nicht in Angriff genommen, doch hat der Meister die für denselben bestimmten Cartons in neuerer Zeit vollendet.

In den Nibelungenfresken erstieg Schnorr eine Höhe, die ihn den grössten Meistern hinzugesellte. Die Gesammtwirkung derselben zeigt sich als eine mächtige, ausserordentliche, mit dem Vorschreiten seiner Arbeit scheint der Künstler gewachsen und die gewaltigsten Partieen des Gedichts haben auch die gewaltigsten Bilder, diejenigen des dritten und vierten Saales hervorgerufenn.

Es ist hier nicht die Stelle, aller vorzüglichen und ergreifenden Einzelheiten zu gedenken, nur von dem erhebenden Gesammteindruck, den wohl jeder Besucher Münchens und des Königsbaus in voller Frische an sich selbst erfahren, kann gesprochen werden. In den Wandbildern der Nibelungensäle vereinigt sich die grossartigste Einfacheit mit einer Fülle von Kraft uud charakteristischem Leben. Der Schwung einzelner Compositionen ist hinreissend, die Kühnheit und Grösse, mit der besonders der erschütternde hochtragische Untergang aller Helden zur lebendigsten Anschauung gebracht wird, können selbst von Gegnern nicht in Abrede gestellt werden. Auch in allem Beiwerk, in der Architectur, in den Trachten und Waffen bewährte Schnorr seine volle Meisterschaft, — und legte ein siegreiches Zeugniss gegen diejenigen ab, welche die neue Schule des Mangels an Geschick und Geschmack in äussern Dingen zu beschuldigen liebten.

Einen sehr grossen Theil des Nibelungenwerkes vollendete Schnorr, als er schon nicht mehr in München seine Heimath hatte, sondern nur noch als Gast daselbst erschien. Bis zum Beginne der vierziger Jahre hatte der Künstler nicht daran gedacht, die bayrische Hauptstadt, mit deren geselligem und geistigem Leben er völlig verwachsen war, der er durch den Besitz eines schönen Hauses als Bürger angehörte, jemals zu verlassen. Einen ersten Ruf, den er aus seinem engern Heimathlande empfing, schlug er aus und nur schwer mochte er sich an den Gedanken gewöhnen, dass ihm gleich Cornelius ein neuer Wirkungskeis noch aufbehalten sei. Als er indessen im März 1846 eine abermalige Berufung nach Dresden erhielt, und einige Bedingungen, die er für sein Bleiben in München stellte, seltsamer Weise abgelehnt wurden, entschied er sich, die Stellung eines Direktors der Dresdner Gemäldegallerie und Professors an der Kunstakademie anzunehmen.

Schnorr übersiedelte im September 1846 nach Dresden. Das Abschiedsfest, welches ihm die Münchner Künstlerschaft gab, war ein Zeugniss, dass sie den Verlust des scheidenden Meisters tief empfand. Auf der andern Seite zeigte man sich in Dresden hocherfreut eine so bedeutende Kraft, einen so bewährten Ruhm für die dortigen Kunstzustände gewonnen zu haben. Fast augenblicklich sammelte sich auch hier um Schnorr eine Zahl begeisterter Schüler. In den ersten Jahren allerdings blieb seine Thätigkeit eine zwischen Dresden und München getheilte. Es galt die Fresken der Nibelungensäle zu vollenden und einige Sommer widmete der Künstler denselben noch alle seine Kraft. Ein Augenleiden, das ihn befiel, zwang alsdann zu mehrjährigem Stillstand, welcher schwer auf Schnorr lastete nnd in dem selbst die Sorge, welche er in den stürmischen Maitagen des Jahres 1849 für die ihm anvertrauten Kunstschätze der Dresdner Gallerie zu tragen hatte, als eine wohlthätige Ableitung gelten durfte. Die in den Maitagen ausgebrochnen Unruhen brachten den ihm anvertrauten Gemäldeschatz der Gallerie in die allergrösste Gefahr. Zwar blieb sie von Feuer bewahrt, aber die eindringenden Kugeln richteten manchen Schaden an. Drei und achtzig Gemälde waren gefährdet. Ein einziges Bild, dem Van Dyk zugeschrieben, fand sich von 15 Kugeln durchbohrt, die Madonna von Murillo war von 3 Kugeln getroffen, ausserdem waren viele minder bedeutende Bilder verletzt. Die vorhandenen Schäden wurden in einer Weise ausgebessert, dass der

Werth der verletzten Gemälde entweder gar nicht, oder doch nicht wesentlich darunter gelitten hat.

Im Sommer des Jahres 1851 unternahm Schnorr, auf Einladung seines Freundes Bunsen, des damaligen preussischen Gesandten in London, eine Reise nach England, welche in jeder Beziehung anregend und erhebend auf ihn wirkte, hauptsächlich aber dadurch wichtig wurde, dass der Künstler sich durch Bunsen in dem Entschlusse bestärkt sah, ein längst beabsichtigtes und begonnenes grosses Werk zu vollenden und der Oeffentlichkeit zu übergeben. Es war diess die „Bibel in Bildern“, für welche Schnorr unmittelbar nach seiner Rückkehr in Georg Wigand zu Leipzig einen thatkräftigen Verleger, in Gaber zu Dresden einen Holzschneider gewann, wie er ihn bedurfte. Ein von Schnorr selbst geschriebener Prospect kündigte das Werk als ein Volksbuch an, das in frischen kräftigen Zügen dem Volke die heilige Weltgeschichte vor die Augen halten sollte. „Was ich erstrebe mit meinem Werke“, liess sich der Maler vernehmen, „hängt mit meinen allgemeinen Ansichten von der Kunst zusammen, von der ich glaube, dass sie den Beruf und die Mittel habe, Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen. Nachdem ich vielfach im Grossen mich versucht, Königshäuser und Villen geschmückt habe, möchte ich nun noch Antheil nehmen an der Erziehung und Bildung der Jugend und des Volkes. Nach meinem Berufe und mit meinen Mitteln möchte ich zur Betrachtung der ernstesten Angelegenheiten des Lebens veranlassen und locken.“

Es war nur eine Consequenz der Kunstanschauung, welche Schnorr mit den grossen Genossen seiner Jugend theilte, wenn er jetzt an Stelle monumentaler Malereien, womit man ihn in Dresden nicht betraut hatte, ein Werk für die allgemeinste Verbreitung schuf und somit den steten Zusammenhang der Kunstthätigkeit mit dem öffentlichen Leben aufrecht erhielt. Er brachte mit seinem Bibelwerke einen grossen Gedanken zur Ausführung, er versuchte zuerst die Errungenschaften der neuen historischen Schule dem ganzen Volke nahezubringen, die religiöse Kunst auch an den Familientischen deutscher Bürgerhäuser zu verbreiten.

Schnorr hatte schon eine Reihe von Entwürfen für sein grosses Werk in seiner Mappe, als die Veröffentlichung desselben begann. Aber trotzdem bleibt die Produktionskraft wie der rastlose Fleiss bewunderungs-

würdig, mit dem der Meister innerhalb eines Jahrzehnts die zweihundertundvierzig Blätter seiner Bilderbibel vollendete und wahrlich in einer Weise vollendete, dass dieselben für die bedeutendsten und besten Schöpfungen seiner Kunst selbst nach so grossen Vorgängen gelten müssen. Es offenbaren sich in dieser Bilderbibel vor allen jene Eigenschaften, die dem Künstler, der sich an alle Kreise seines Volkes wendet, nie und nirgend fehlen dürfen: unglaubliche Frische und volle Energie, Reichthum der Phantasie und die Fähigkeit lebendiger, lebenswarmer, ergreifender Darstellung. Der ausserordentlichen Vielseitigkeit des Stoffes gegenüber bewährte der Meister auf der einen Seite jenes hohe Stylgefühl, welches das ganze Werk als Einheit erscheinen lässt, auf der andern jenes ächte Darstellungsvermögen, dem der Ausdruck für alle Handlungen, Situationen und Stimmungen zu Gebot steht. — Bewunderungswürdig ist ferner die geistige Schärfe, mit welcher überall der Kern der biblischen Erzählungen hervorgehoben und in wenigen kräftigen Gestalten anschaulich gemacht wird. Wenn wir die ganze Folge des rühmlichst abgeschlossenen Werkes überblicken, wenn wir diese unendliche Abwechslung bei so bestimmter Zusammengehörigkeit an unserm Auge vorüberziehen lassen, so wird es fast unmöglich, Einzelnes hervorzuheben. Denn abgesehen von wenigen Wundergeschichten des neuen Testaments und einigen Blättern zur Offenbarung, — verdient jede einzelne Darstellung ihren ganzen Preis nach dem schlichten Ernst, der energischen Klarheit, der vollen Lebendigkeit und Herzenswärme, die uns überall begegnen. Die Wirkungsfähigkeit der Bilderbibel musste sich um so ausserordentlicher erweisen, mit je vollerer Kraft und Sicherheit jede einzelne Darstellung wie mit einem Zug und Guss vollendet scheint, und je bestimmter sich die freudige innere Theilnahme des Künstlers an den darzustellenden Vorgängen verräth.

Alle Töne, welche unverkünstelte Menschenseelen ergreifen können, schlägt der Schöpfer dieser Blätter an, das heroische, das idyllische, das beschaulich-ernste Element sind in zahlreichen Blättern vertreten. Erhabene, erschütternde, rührende, das Gemüth in jeder Weise bewegende Scenen reihen sich aneinander und schliesslich müssen wir nach jeder Betrachtung Ernst Försters schönen Worten zustimmen: „genug, dass wir wissen, hier ist eine Fülle von Phantasie und Schönheit, von Kraft und Tiefe der Empfindung aufgeschlossen, wie wir sie in ähnlicher Weise

keinem Andern verdanken und wie sie ein ganzes Künstlergeschlecht zu beleben und zu stärken vermögen sollten."*)

Während des Jahrzehnts, in welchem Schnorr sein grosses Werk rüstig förderte, lebte er sich in der neuen Heimath völlig ein und gewann auf die Dresdner Kunstzustände eine bedeutende Wirkung. Seiner eignen schöpferischen Thätigkeit, seinem Wirken als Mitglied der Akademie und als Lehrer, gesellte sich in einzelnen Fällen auch eine schriftstellerische Thätigkeit hinzu. So fühlte er sich vor allem im Jahre 1852 gedrungen, den bekannten Protest gegen die ironische Auffassung zu erheben, welche Kaulbach in seinen Fresken an der Aussenseite der neuen Pinakothek, von dem Werden und Wirken der neuen deutschen Kunst an den Tag gelegt hatte. Ein Genosse der frühesten Strebungen derselben, ein Kämpfer, welcher zum Panier der ächten Kunst gestanden hatte, als um dasselbe nur wenige geschaart waren, durfte gerechte Entrüstung empfinden, den Inhalt und das Ziel eines so hohen und ernsten Wollens durch die Willkühr subjectiver Laune carrikirt zu sehen. Dieser Entrüstung gab Schnorr den schärfsten Ausdruck und mit wenigen Ausnahmen ward ihm allseitig zugestimmt.

Erquicklicher als diese nothgedrungene Fehde war für den Künstler die Thätigkeit, zu welcher ihn im Jahre 1855 die Uebersiedelung der Dresdner Gemäldegallerie in die Räume des neuerbauten Museums veranlasste. Und wenn er sein günstiges Geschick preisen durfte, das ihm in den Tagen des Alters die Vollkraft für diese und andere Thätigkeit verliehen, so förderte er nur um so rüstiger das Bibelwerk. Dasselbe gelangte im Jahre 1861 zum endlichen Abschluss und die letzten Lieferungen traten an's Licht. Von allen Seiten her wurden dem Künstler Ehren und Auszeichnungen zu Theil. Universitäten, Akademieen und künstlerische Genossenschaften beglückwünschten ihn. Den freudigsten Ausdruck aber verliehen der allgemeinen Stimmung die jüngeren Künstler Dresdens, welche am 3. Juli 1862, unter grosser Theilnahme aller Classen der Bevölkerung im Park zu Siebeneichen ein grosses und prächtiges Künstlerfest zu Ehren Schnorrs veranstalteten.

Der Meister hatte unmittelbar nach dem völligen Abschluss seines grossen Bibelwerks seine ungeschwächte Kraft wiederum bethätigt und

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. V. Theil, S. 432.

ein grosses Oelgemälde „Luther vor dem Reichstage zu Worms“ (für das Maximilianeum in München bestimmt), in Angriff genommen.

Der dargestellte Moment gehörte zu den grössten der deutschen Geschichte, ist der Höhepunkt von Luthers Leben und bot ausser seiner hohen innern Bedeutung auch Anlass zu prächtiger Aeusserlichkeit. Ohne auf diese letztere ganz zu verzichten, stellte Schnorr die volle Gewalt der Situation besonders in dem Gegensatz zwischen Kaiser und Reformator dar. Dort Weltklugheit, kaltes Begreifen der äusseren Dinge, gemessne Würde, hier die Macht der Herzensüberzeugung, der heiligsten Begeistrung! In den Gestalten, welche den Saal erfüllen und auf den Reformator staunend, bewundernd, enthusiastisch hinschauen, tritt uns das ganze Leben der Zeit und ihre Eigenthümlichkeit vor Augen!

In jedem Falle muss dies vor kurzem vollendete Bild als eine der besten und bedeutendsten Schöpfungen der neuen deutschen Kunst gelten. Der ganze Charakter des Werkes weist bei aller Strenge und Würde des Styls auch nicht einen Zug fremdartigen Elements auf, es ist deutsch, durchaus deutsch, nicht nur in seinem Stoff, sondern auch in der Wahrheit und dem Ernst seiner Empfindung, in allen Gestalten und Mienen, in Formenbildung und Farbengebung. Es ist eines der Werke, in denen sich die dauernde Jugend des Meisters auf das köstlichste erweist und welches für die ächte und wahre Auffassung und Darstellung nationaler historischer Stoffe in mehr als einem Sinne bahnbrechend erscheint. Mindestens muss es diesem Werke gegenüber unbezweifelt bleiben, dass der Schule von München die Fähigkeit innewohnt, auch weltliche Geschichte in grosser Weise und mit einer wahrhaft nationalen, nicht den Franzosen entlehnten „Technik“ zur Anschauung zu bringen, wenn anders, wie zu hoffen steht, Meistern wie Julius Schnorr von Carolsfeld die rechten Nachfolger nicht fehlen.

So gewährt denn auch dieses Leben das erquickende Bild eines nicht ermattenden Strebens nach dem Höchsten, und bestätigt die für die Beurtheilung jedes Künstlers massgebende Erfahrung, dass natürliche Begabung und die Geschenke der Musen den Beglückten wohl bis auf eine gewisse Höhe erheben können, dass aber nur der tiefe sittliche Ernst, die Reinheit des Charakters und der Gesinnung, wie sie Schnorr in vollem Masse eigen sind, ihn dauernd auf der höchsten Stufe ächten Künstlerthums zu erhalten vermögen.

Buonaventura Genelli.

In denselben Jahren, wo der einst so festgeschlossne Kreis deutscher Maler in Rom sich allmälig aufzulösen begann, und viele seiner Mitglieder nach Deutschland zurückkehrten, trat ein Künstler in Verbindung mit ihm, welcher sonst eine isolirte Stellung einnahm und Zeit seines Lebens behaupten sollte. Es war dies Buonaventura Genelli, fraglos einer der bedeutendsten unter den neueren deutschen Meistern. Genelli wendete sich späterhin nach München und wurde alsbald und mit Recht den Koryphäen der „Schule von München" hinzugezählt. Aber er unterschied sich von der Mehrzahl der neueren Künstler dadurch, dass er niemals deren Ausgangspunkt von, deren Bezüge zu der Romantik getheilt hatte. Und so erschien er innerhalb der modernen Kunst als der Einzige, welcher in der geistigen Welt verharrte und weiterschuf, die durch Carstens wiedergewonnen war. Eben diese Sonderstellung und manche andere Eigenthümlichkeit seines Genies sind Ursache geworden, dass ein Künstler wie Genelli dem grossen Publikum minder bekannt ist, als viele Maler, deren Leistungen nicht entfernt so gross, deren Stoffe und Kunstmittel aber der Allgemeinheit näher liegend sind.

Genelli stammt aus einer in Deutschland ansässig gewordenen italienischen Familie. Sein Grossvater Joseph Genelli, ein römischer Maler und Seidensticker, kam unter der Regierung Friedrichs des Grossen nach Berlin und liess sich daselbst nieder. Von dessen drei Söhnen ward der älteste, Janus, Landschaftsmaler, der zweite Architect, ein dritter Kupferstecher. Janus Genelli verheirathete sich in Berlin und hier wurde ihm am 7. September 1798 sein erster Sohn Giovanni Buonaventura, eben unser Künstler, geboren. Das künstlerische Talent regte sich im Knaben frühzeitig, er zeichnete eifrig Thiere und nahm an allen künstlerischen Gegenständen lebhaftes Interesse.

Nach der Schlacht bei Jena lebte er mit seiner Mutter und seinen Geschwistern längere Zeit bei einem Freunde seines Vaters auf dem Lande. Es waren wildbewegte, für die Kunst und die Künstler ungünstige Tage, und der Aufenthalt zwischen Wäldern und Feldern, die gewonnene Na-

turfreiheit, liessen den jungen Buonaventura alles Zeichnen und Bilden vergessen. Erst als die Familie Genelli nach Berlin zurückkehrte, ward der Knabe wieder von seinen alten Neigungen erfasst. Sie waren bereits so mächtig, dass er 1812, nach dem frühen Tode seines Vaters, und kaum etwas über denselben getröstet, in dessen Arbeitszimmer ging, Pinsel und Palette ergriff und einen Entwurf, welchen Janus Genelli mit Kreide auf Leinwand gezeichnet hatte, übermalte, wobei freilich die Fertigkeit mit dem Drang nicht gleichen Schritt hielt.

Hauptsächlichen Einfluss auf seine ganze Entwicklung gewann ausser seiner Mutter sein Oheim, der Architect Genelli, welcher zu Carstens, während dessen Aufenthalts in Berlin, in näherem Verhältniss gestanden hatte. Der Künstler sprach es späterhin selbst aus, dass er seiner Mutter, seinem Oheim, und seinen drei Lieblingsbüchern der Bibel, dem Homer und dem Don Quixote, den grössten Theil seiner menschlichen und künstlerischen Bildung verdanke. — In der Schule zeichnete er sich nur im Vorlesen und Declamiren aus, einer Gabe, welche er von seinem Vater ererbt hatte. Doch vertauschte er frühzeitig das Gymnasium mit der Akademie der bildenden Künste, wo er zwar dem üblichen Studiengange folgte, sich aber hauptsächlich in eigenen Compositionen versuchte. Der Einfluss, welchen die Bekanntschaft mit Carstens' Schöpfungen auf Genelli hatte, documentirte sich nicht in Reminiscenzen, sondern in gleichen geistigen und künstlerischen Neigungen. Mit entschiedener Vorliebe für die Antike gestaltete sich Genelli die Erscheinungen, welche sich seinen Blicken im Leben boten, zu idealen Compositionen. So sah z. B. der Künstler, während er seine einjährige Dienstzeit als Freiwilliger bei den preussischen Gardeschützen bestand, bei einem Herbstmanöver an den Ufern der Havel den Leichnam eines Mädchens, die sich wegen eines ungetreuen Liebhabers ertränkt hatte. Oertlichkeit, Tageszeit, Schönheit der Leiche und die umgebenden Gruppen, ergriffen ihn derart, dass er, zu Hause angekommen, eine Composition entwarf, welche die von den Wellen ausgeworfene Leiche darstellte, zu deren Kopfende ein Amor im Trauergewande sass, Bogen und Pfeile sammt einem zerrissenen Kranze zu seinen Füssen. Zu denen der Todten aber war der Treulose in Verzweiflung niedergestürzt und von zürnenden Amoren mit Fackeln geschlagen, dargestellt. — Durch solche Auffassungsweise stand Genelli den realistischen Malern ebenso fern, als ihn andrerseits seine wesentlich dem

Elementaren, Sinnlichen, Leidenschaftlichen zugewendete Phantasie von den Wegen der Romantiker zurückhielt.

Mit einer Reihe von Compositionen hatte der junge Künstler bereits einen Ruf gewonnen, als er 1822 eine Pension der Königin von Holland und damit die Möglichkeit erhielt, sich nach Italien zu wenden. Wenn die Reise dorthin für jeden Künstler von Wichtigkeit ist, so war sie für Genelli und seine eigenthümliche Kunstrichtung von höchster Bedeutung. Er ging nach Rom, wo er für ein Jahrzehnt seinen dauernden Aufenthalt nahm. Obschon er, wie gesagt, nicht ohne alle Beziehungen zu dem Kreise blieb, welcher sich um Overbeck und Cornelius gebildet hatte, so schloss er sich doch mit besonderer Vorliebe an die noch lebenden unmittelbaren Nachfolger Carstens, an Joseph Anton Koch und den Landschaftsmaler Reinhardt an. Auch zu dem Dichter und Maler Müller, welcher sonst den jüngeren deutschen Künstlern feindselig gegenüberstand, bildete sich ein Verhältniss, da Genelli schon in Berlin wenigstens den literarischen Productionen des seltsamen Mannes einiges Interesse abgewonnen hatte.

Im Uebrigen gab sich Genelli selbstverständlich mit ganzer Seele den grossen Anregungen hin, welche Rom für jede ächte künstlerische Natur tausendfach bereit hält. Studien und eigne Compositionen wurden rüstig gefördert, und ein beträchtlicher Theil der genialen Erfindungen, welche späterhin theils durch den Stich verbreitet wurden, theils Zeichnung oder Aquarell blieben, hat wohl schon hier seine Entstehung gefunden.

Während der ersten fünf Jahre war Genellis römischer Aufenthalt auch in jeder äusseren Beziehung ein durchaus angenehmer. In dem folgenden Lustrum dagegen gestalteten sich die äusseren Verhältnisse minder günstig, was den Künstler natürlich weder im Schaffen behinderte, noch die dauernde Niederlassung in der ewigen Stadt ihm minder wünschenswerth machte. Vielmehr entschloss er sich nur schwer und in der festen Hoffnung bald und für immer nach Rom zurückzugehen, im Jahre 1832 zur Reise nach Deutschland. Er begab sich nach Leipzig, um im Hause des Dr. Härtel daselbst (dem sogenannten „römischen Hause") einen Saal mit Fresken mythologischen Inhalts zu schmücken. Die Arbeit ward in der That begonnen, aber nicht über die ersten Anfänge (Spiele von Liebesgöttern über den Fenstern) hinausgefördert. Das Unternehmen zerschlug sich an manichfachen Verhältnissen und Genelli, der sich zu

Leipzig verheirathet hatte, wendete sich, nach kurzem Aufenthalt in seiner Vaterstadt Berlin, 1836 nach München, welches damals unbestritten für alle Künstler die stärkste Anziehungskraft besass.

Von 1836—1859 lebte Genelli, mehrere Reisen abgerechnet, in der bayrischen Hauptstadt. Er bekleidete kein Amt und war auch bei den grossen monumentalen Kunstunternehmungen König Ludwigs wenig oder gar nicht betheiligt. In freier Muse lebte er seinen Schöpfungen, und selbst zu Zeiten sehr ungünstige äussere Umstände hatten nicht den geringsten Einfluss auf den strengen Ernst seiner Kunstrichtung, auf den Schwung und die Begeisterung, mit welcher seine Compositionen ausgeführt wurden. Eine geraume Reihe von Jahren hindurch war Genellis Thätigkeit nur den Kreisen der Künstler und sehr einsichtiger, sehr theilnehmender Kunstfreunde bekannt. In ihnen aber erwies sich dafür die Schätzung als eine unbedingte und jede neue Composition des Meisters erregte neue Bewunderung.

Während Genelli selten Gelegenheit zur Ausführung grosser Fresken fand, fühlte er sich lange Zeit ebensowenig zur Oelmalerei aufgefordert. Der Vergleich zwischen ihm und Carstens lässt sich bis in die Aeusserlichkeit hinein verfolgen, dass es grösstentheils Zeichnungen waren, durch welche Beide ihren Ruhm erwarben und ihre Bedeutung darlegten. Und da die meisten derselben wiederum in Privatbesitz übergingen, nur selten auf Kunstausstellungen erschienen, so ward selbst den Verehrern Genellis immer nur ein Bruchtheil seiner Thätigkeit vertraut. Was aber auch von Genellis Werken hervortreten mochte, das zeichnete sich durch kühne Kraft, Leidenschaft und Energie, durch phantasievolle Lebendigkeit, durch mächtige Formen und Verhältnisse, durch einen seltnen Sinn für die Schönheit, für den Rhythmus der Linien aus. Genelli bekundet in seinen männlichen, noch mehr als in seinen weiblichen Figuren Schönheit und Grazie, man muss aber lernen — wie ein geistvoller Beurtheiler treffend erinnert hat — sie bei ihm aus den Verhältnissen dichter muskulöser markiger Contouren herauszufinden, welche bei alledem nie schwerfällig oder niedergedrückt erscheinen. Genellis Kunst hat unbedingt etwas Ursprüngliches, Einheitliches, Vollblütiges und Mächtiges, was ihre etwaigen Mängel beinahe ganz vergessen lässt. Zu Zeiten allerdings betonte der Künstler fast nur die physischen, die animalischen Elemente

und Erscheinungen der Menschenwelt und schliesst die psychischen vom Kreise seiner Auffassung und Darstellung beinahe aus.

Genellis Compositionen theilen sich in einzelne und cyclische, von denen allen nur eine Anzahl durch Kupferstich und andere Vervielfältigungsmittel verbreitet worden ist. Unter den ersteren befinden sich eine Reihe grösserer und kleinerer Cartons, deren einige der Meister in allerneuester Zeit in Oel gemalt hat. Ein grosser Theil dieser Cartons und Zeichnungen war mythologischen Inhalts. Der „Raub der Europa", ein „Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne", „Apoll unter den Hirten", „Aesop unter dem Landvolke Fabeln erzählend", „Homer und die Griechen"; mehrfache Darstellungen zur Geschichte des Ganymed, „Jason und Medea das goldne Vliess raubend", „Herkules die Leier spielend", „Eros durch seinen Gesang die Elemente vereinigend", ferner „der schlafende Amor", „der Schlafgott und die Grazien" zählen hierzu. Einige andere, wie „Elieser und Rebecca", „Rahel am Brunnen", „der Untergang von Sodom", „Simson und Delila" gehören dem alten Testamente an, zeichnen sich aber nicht minder durch ihre Kraft und Fülle aus, als die genannten mythologischen Darstellungen. Auf der Münchner historischen Kunstausstellung des Jahres 1858 wurden von den Einzelcompositionen Genellis vor allen „die Centauren" und die grossartige titanische „Vision des Ezechiel" bewundert. Von leidenschaftlicher Gewalt und Energie, von einem hinreissenden Schwung zeigt sich auch der grosse Carton, welcher den „Kampf des Lykurg mit Bacchus" darstellt.

Die cyclischen Compositionen des Meisters sind entweder Umrisse und Zeichnungen zu poetischen Werken, oder, wenn wir den Ausdruck brauchen dürfen, eigene durchaus selbständige Dichtungen. Es versteht sich natürlich, dass Genellis Zeichnungen zu Homer oder Dante so wenig „Illustrationen" sind, eben so selbständigen Kunstwerth haben, als Cornelius „Nibelungen" oder Schnorrs Bibelblätter. Die mindest bedeutenden seiner derartigen Schöpfungen sind wohl die zur „göttlichen Comödie" Dantes, dessen ganze christliche Welt Genelli viel ferner liegt, als die der Griechen. Daher leistete er auch weit Vorzüglicheres in seinen „Umrissen zu Homer", welche in achtundvierzig Blättern die Hauptmomente der Ilias und Odyssee darstellen. Keinem Dichter fühlte sich der Künstler verwandter, als Homer, und es darf uns daher nicht Wun-

der nehmen, wenn seine Zeichnungen zu demselben in jedem Betracht vorzüglich, alle kräftig und originell, viele aber von einer seltnen Schönheit und wahrhaften Vollendung sind.

Die beiden cyclischen Werke Genellis, welche den Namen selbständiger Dichtungen verdienen, sind jene geistvollen und vorzüglichen Bilderfolgen, die „das Leben einer Hexe“ und „das Leben eines Wüstlings“ betitelt wurden. Der erstere Cyclus (aus zehn Blättern bestehend) ist durch den Stich allgemein verbreitet und vielleicht das bekannteste Werk Genellis geworden, der zweite (aus achtzehn Blättern bestehend und im Besitz der Firma F. A. Brockhaus in Leipzig) zwar zum Behuf der Veröffentlichung erworben, bis jetzt aber noch nicht veröffentlicht worden. In beiden Werken hat Genelli (wohl zum erstenmal seit Hogarths Vorgang, wenn auch natürlich in ganz anderem, unendlich höherem Geiste) den Versuch gemacht, ohne jede Anlehnung an ein dichterisches Werk auch den Gegenstand frei zu erfinden. Er hat in Beiden ein Menschenschicksal mit ebenso geistvoller Auffassung als origineller und theilweis überraschend schöner Durchführung dargestellt und es scheint uns ein Unrecht, diese bedeutenden Compositionen „bizarr“ zu nennen, nur weil sie eines gewissen Realismus entbehren, der allerdings bei den meisten verwandten Darstellungen zur Anwendung gekommen ist.

Eine lange Reihe von Jahren hatte Genelli dem innern Schaffensdrange durch diese Compositionen genügt und bei dem Reichthum, der Fülle, in welchen ihm dieselben zuströmten, wenig daran gedacht, einige seiner genialen Entwürfe in grösseren Dimensionen in Oel zu malen. Durch den als Dichter und Uebersetzer des Firdusi rühmlich bekannten Baron von Schack zu München ward er jetzt dazu veranlasst und machte den Anfang mit einem grösseren Oelbilde, welches den „Raub der Europa“ darstellte, in der Composition und der Zeichnung alle oft erwähnten Vorzüge seiner Werke aufwies und auch durch sein Colorit diejenigen widerlegte, welche ein Genellisches Oelbild zum vornherein für unmöglich gehalten hatten.

Im Jahre 1859 trat eine Wendung im äussern Leben des Künstlers ein. Durch den kunstsinnigen Grossherzog Carl Alexander von Sachsen ward Genelli zur Uebersiedlung nach Weimar veranlasst, und setzte hier mit unvermindertem Eifer die Thätigkeit fort, welche er in der letzten Zeit seines Münchner Aufenthalts bereits begonnen hatte. Das erste

grössere Bild, welches er in Weimar beendete, gehört zu seinen vorzüglichsten Meisterwerken, und würde an und für sich hinreichend sein, dem Meister eine hohe Stelle in der Kunst anzuweisen. Es zeigt „Herkules Musagetes vor Omphale seine Thaten singend", und nicht nur die liebende Königin und ihre Frauen, auch Amor und Bacchus, Phantasus und Comus, Nymphen und Faunen lauschen dem Heros. Um das Hauptbild aber, welches nicht allein schwungvoll componirt, sondern mit ebensoviel Liebe als Meisterschaft ausgeführt ward und eine überraschende Beherrschung, wahrhafte Schönheit der Farbe neben höheren Verdiensten zeigt, reihen sich eine Anzahl kleiner zum Grundgedanken in Bezug stehenden Darstellungen. In ihnen entfaltet der Künstler griechische Lebensfülle, neben der es an geistreicher Ausgelassenheit nicht fehlt. Wir sehen Amor an den Brüsten der Löwin, als Herkules mit der Keule, mit der Lyra, am Rocken der Omphale, wir erblicken Ganymed und Amor, Ganymed bei den Grazien, Ganymed bei Zeus schlafend, Ganymed und Juno, wir sehen ein Bachanal, den betrogenen Pan, der, auf Liebesabenteuer ausgehend, einen Hermaphroditen findet, und die Bestrafung des Pan durch Zeus. Jede dieser kleinen Randdarstellungen entspricht der Lebendigkeit, dem Reichthum und der Bedeutung des Hauptbildes, — das Ganze aber durfte mit vollem Recht als eine der hervorragendsten Leistungen der neuern deutschen Kunst bezeichnet werden.

Dem „Herkules bei Omphale" liess der Künstler ein grösseres Oelbild biblischen Vorwurfs folgen. Dasselbe zeigte „Abraham und Sarah, denen die Engel des Herrn die Geburt Isaaks verheissen" und ging gleichfalls in den Besitz des Barons von Schack in München über.

Für die Grossherzogin von Weimar malte Genelli alsdann in jüngster Zeit ein Oelbild „Zeus, der unter dem Schutze der Nacht auf Liebesabenteuer auszieht", für den Baron von Schack begann er eine dritte seiner früheren Compositionen, die oben erwähnte grossartige „Schlacht zwischen Lykurg und Bacchus" auf die Leinwand zu übertragen. Gleichzeitig vollendete er auch einen Cyclus von Zeichnungen, die „Situationen aus einem Künstlerleben" betitelt wurden und aus den eignen Erlebnissen und Stimmungen des Meisters hervorgegangen sind. Die Schaffenslust, welche er ununterbrochen entfaltet, reiht auch ihn jenen Künstlern an, die in späteren Jahren nichts von Abnahme oder Ermattung erfahren. Und es darf wohl — mit wenigen Ausnahmen — als ein Prüfstein wahrer

innerer Kraft, ächter Meisterschaft betrachtet werden, dass die Flamme der künstlerischen Begeistrung mit den Jahren höher steige, anstatt zu sinken oder zu verlöschen.

Wilhelm von Schadow.

1789—1862.

Friedrich Wilhelm Schadow wurde am 6. September 1789 zu Berlin geboren. Sein Vater war der bekannte, für die Entwickelung der deutschen Bildhauerkunst sehr bedeutsame Johann Gottfried Schadow. Die beiden Brüder Wilhelm und der um drei Jahre ältere Rudolph Schadow wuchsen zusammen im elterlichen Hause zu Berlin auf, und legten hier den Grund zu jener umfassenden und gediegenen Bildung, welche ihr späteres Künstlerleben auszeichnete, und insbesondere Wilhelm Schadow zu der Stellung, die er später in der Entwickelung der deutschen Kunst einnehmen sollte, befähigte. „In der Malerei hatte er von dem Hofmaler Weitsch den ersten Unterricht empfangen.“*) Bei diesem, der fest an den Ueberlieferungen des akademischen Studiums hielt, lernte der begabte Jüngling die Behandlung der Farbe, während sein eigener Vater sein Lehrmeister in Bezug auf Correktheit der Zeichnung, Erlernung der Anatomie war. Ein ganzes Jahr fast brachte er in der Potsdamer Gemäldegallerie damit zu, alte Bilder zu copiren. In den für Preussen ausserordentlich schweren Jahren 1806 und 1807 wurde das Studium Schadows häufig unterbrochen und er musste manche Tage damit hinbringen, auf die Wache zu ziehen u. dgl., welche er besser zum Studium seiner Kunst hätte verwenden können. Von der tiefgehenden Erregung der Zeit blieb auch er nicht unberührt, und bald trat er, durch eigene Erkenntniss auf einen andern Weg geführt, wie der seiner Lehrer war, mit diesen in Widerspruch.**)

*) *Raczynski*, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. I, S. 139.

**) Der moderne Vasari von Wilhelm v. Schadow.

Im Jahre 1810 begab er sich mit seinem Bruder Rudolph, der sich der Bildhauerkunst gewidmet hatte, und auf diesem Gebiete eine der reichbegabtesten Künstlererscheinungen zu werden versprach, nach Rom. Seine Vorstellungskraft war bei seiner bisherigen Schulung wenig geübt, da er selten zum Componiren aufgefordert und angeregt worden war. Durch fleissiges Studium hatte er es erreicht, dass er ein gutes Bildniss zu malen vermochte, die Anlage für Farbe und Wirkung überwog bei weitem die Fähigkeit zur klaren Motivirung und Darstellung von Gedanken.

Sein für die romantisch-religiöse Richtung empfänglicher Sinn führte ihn in den Kreis der Freunde von S. Isidoro und bald in den Schooss der katholischen Kirche. Sein Uebertritt mochte mit manchen und schweren inneren Kämpfen verbunden sein, und der Zwiespalt, in welchen er dadurch mit den in seiner Familie herrschenden Ansichten, insbesondere mit denen des gesunden, tüchtigen Vaters gerieth, der als ein kernhafter Vertreter echt deutschen, protestantischen Wesens und klaren, nüchternen Geistes angesehen werden muss, lastete anfänglich fühlbar auf ihm. Dazu kam ein rastloses und, wie es scheint, von stolzem Ehrgeize nicht ganz freies Streben. Neben einem Geiste, wie Cornelius, mochte er wohl fühlen, dass ihm künstlerischer Formensinn, erhabene Gedanken, und machtvolle Darstellung abgingen. Mit um so grösserem Eifer warf er sich auf sorgfältige und vollendete Ausführung, auf das gründlichste Studium der Oelmalerei, und bildete so, zum Theil durch die Erkenntniss dessen, was den grossen Wiedererneuerern deutscher Kunst hie und da mangelte, geleitet, zum Theil durch die Mängel seiner eigenen künstlerischen Anlage darauf hingeführt, schon damals einen gewissen Gegensatz zu der Richtung des Cornelius. Niebuhr sprach damals die Befürchtung aus, dass bei seinem heftigen Streben ihm kein langes Leben verliehen sein möchte, doch scheint derselbe sonst durch seine Nachrichten über die beiden Brüder manchfach beruhigend auf die Stimmung des Vaters, der sich unmöglich mit den katholisirenden Bestrebungen seiner Söhne einverstanden fühlen konnte, gewirkt zu haben. In wie weit übrigens bei Schadow der Katholicismus in Fleisch und Blut übergegangen, das ist hier nicht weiter zu erörtern. Sein Streben, sich katholische Anschauungen zum Eigenthum zu machen, ist bereits in einigen früheren Werken, die wäh-

rend seines Aufenthalts in Rom entstanden, insbesondere einigen Madonnen erkennbar.

Bald wurde er von seinen Genossen zur Ausschmückung der Casa Bartholdy herangezogen; er übernahm zwei Darstellungen aus dem ganzen Bildercyclus „ Jacob, dem die Söhne das blutiggefärbte Kleid Josephs bringen“ und „Joseph mit dem Bäcker und dem Mundschenk im Gefängniss, deren Träume deutend.“ Beide Compositionen stehen, trotzdem darin ein gewissenhaftes Naturstudium, und das Bestreben einer harmonischen Ausführung unverkennbar ist, in Styl und Zeichnung denen seiner Mitarbeiter nach. Seine natürliche Anlage führte ihn denn auch bald wieder zur Oelmalerei zurück. Im Auftrage des Kronprinzen Ludwig von Bayern malte er eine heilige Familie, welche sich in der neuen Pinakothek in München befindet. Beide Brüder kehrten im Jahre 1819 nach Deutschland zurück, um ihren in Rostock krank darniederliegenden Vater zu besuchen. Rudolph gieng hierauf wieder nach Rom, wo er leider in der Blüthe seiner Mannesjugend im Jahre 1822 starb, herrliche Werke zurücklassend, von der Kunst als einer ihrer begabtesten Jünger beweint.

Wilhelm Schadow liess sich in Berlin nieder. Durch die von Rom mitgebrachten Arbeiten, Studien, unter denen besonders einige treffliche Bildnisse, (die Portraitgruppe von ihm selbst, seinem Bruder und Thorwaldsen, das Bild eines Camaldulensers, einer römischen Dame,) hervorzuheben sind, hatte er bald die allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Die erste Arbeit, die er in Berlin übernahm, war freilich von dem Gebiete der religiösen Malerei weit entfernt. Er hatte für das Proscenium des neuen Schauspielhauses ein Bachanal zu malen. Aus späterer Zeit stammen mehrere Madonnenbilder, ferner für die Garnisonkirche zu Berlin „die Anbetung der Hirten“, und ein Altarbild für die Kirche zu Schulpforta „Christus mit zwei Evangelisten“.

Im Jahre 1823 heirathete Schadow eine Tochter des Dr. Groschke, Leibarztes des letzten Herzogs von Kurland. Seine Gattin brachte ihm Vermögen zu, zwei liebliche Kinder verschönten sein Dasein. „Die Erinnerung an die Stunden, die ich bei ihm verlebte“ — so erzählt Graf Raczynski — „erneut mir das angenehme Bild des häuslichen Glücks, der würdigen Gesinnung, der Reinheit der Sitte, der Ordnung, des Wohl-

standes.‘‘*) Ein Kreis hochgebildeter Freunde, strebsamer Schüler fand sich bald um ihn; war er doch der Erste, der neues Leben in die Kunstzustände Berlins brachte, und die Begeisterung der jugendlichen Künstler zu erwecken vermochte.

Im Jahre 1826 wurde er zum Direktorat der Akademie nach Düsseldorf berufen. Erst im Jahre 1827 trat er seine neue Stellung an. Hier beginnt nun erst seine für die Entwickelung der Düsseldorfischen Malerschule bedeutsame Wirksamkeit. Eine Anzahl seiner Schüler von Berlin her war ihm dorthin gefolgt, unter ihnen Julius Hübner, Karl Sohn, Eduard Bendemann und Karl Lessing.

Schadow war im eigentlichen Sinne die Seele der Akademie zu nennen, er leitete, ordnete, umfasste alles. Das Verhältniss des Meisters zu seinen Schülern, und dieser unter einander war unläugbar ein anziehendes, wenn auch öfter allzustark gegenseitige Erhebung und Ueberschwänglichkeit, und allzugefällige gegenseitige Bespiegelung mitunterlief. Der Meister trug zu den Schülern eine wirkliche Liebe im Herzen, durch sie hatte er sich auch das Vertrauen der jungen Künstler erworben. Das Zusammenleben derselben war in der ersten Zeit sehr anmuthig. Sie beriethen und halfen sich gegenseitig, und wie jedes gemeinsame Streben, wenn es von äusserlichen Erfolgen begleitet ist, über den Kreis der Theilnehmer eine frohe Lebensanschauung verbreitet, so war auch neben dem rüstigen Fleiss heiterer Lebensmuth eines der hauptsächlichsten und charakteristischsten Merkmale des Düsseldorfischen Künstlerlebens.

,,Wenn am Abende die gemeinsamen Arbeiten aufgehört haben, das Akademiegebäude verlassen, einsam und still geworden ist, suchen noch die Künstler sich auf und versammeln sich.“ ,,Ich bin“ — so erzählt Raczynski — ,,mit ihnen an einem Orte gewesen, welcher ihnen am häufigsten zur Vereinigung dient, in jenem Stockkämchen, welches keiner, ohne zu lächeln nennt. Dort sah ich sie in jenem geselligen Künstlerleben, welches für sie und für Deutschland so reich an Früchten ist. Ihre Freunde, ihre Frauen, häufig auch ihre Meister gesellen sich zu ihnen. Trauliche Unterhaltung, streitige Verhandlungen ohne Hass und Bitterkeit, ein Spaziergang in dem Laubgange oder zwischen den Gemüsebeeten, eine Pfeife, ein Glas Bier, geronnene Milch, ein Butterbrot,

*) *Raczynski*, Geschichte der neuern Kunst. Bd. I, S. 140.

ein Kegelspiel, ein Wettlauf genügen ihrem einfachen Sinne. Die Mode und der Luxus haben den Preis ihrer Gemälde noch nicht gesteigert". Einen erhöhten Reiz sollte dieses harmlos gemüthliche Leben durch geistige Kräfte, wie Immermann und Mendelssohn, und das unter ihrer Leitung entstehende Theater, einen anmuthigen Rahmen durch das füllereiche Leben des herrlichen Rheins finden.

Die Schule selbst trat zum erstenmale im Jahre 1828 in die Oeffentlichkeit. „Auf der Ausstellung zu Berlin war man überrascht und erstaunt über den Wachsthum der Schule, bei Einigen wurde durch das Unerwartete der Eindruck bis zur Bewunderung nnd zum Enthusiasmus gesteigert." *) Das rasche Aufblühn der Schule aber, und die Begeisterung, mit der ihre Leistungen anfänglich aufgenommen wurden, hat man zunächst dem hervorragenden Lehrtalent Schadows, namentlich aber dem Umstande zuzuschreiben, dass die Bestrebungen der Düsseldorfer mit einer gerade in jener Zeit sich geltend machenden Abspannung des deutschen Volkes und deutschen Geistes zusammenfielen. Nach der gewaltigen Erhebung in den Freiheitskriegen war Deutschland bei der von Neuem sich brüstenden Kleinstaaterei in bedauerliche Passivität gerathen, alle Hoffnungen auf eine bessere Zukunft hatten sich zerschlagen, entmuthigt kehrte sich der Geist zu einer gewissen apathischen Beschaulichkeit, mehr zum Betrachten als zum Handeln hin, es war das Zeitalter der „Gemüthlichkeit", des stillen Schwärmens angebrochen, und die Düsseldorfer befriedigten im höchsten Grade das Bedürfniss dieser Zeit, verliehen ihr den künstlerischen Ausdruck.

Wilhelm Schadow und seine Familie, und fast alle älteren Schüler desselben, Sohn, Hildebrandt, Hübner und Bendemann begaben sich im Jahre 1830 nach Italien. In Rom bildete das Bendemann'sche und Hübner'sche Haus den geselligen Mittelpunkt für diesen Kreis, und die Anwesenheit Felix Mendelssohns, der damals in vollster Frische jugendlicher Kraft und Anmuth stand, verlieh dem Zusammenleben noch ein musikalisches Element von unbeschreiblichem Reiz.

Freilich war diess ein anderer Kreis, als jener frühere, welcher die deutsche Kunst wiedererweckt hatte. Hier war man vor allem gefällig, wohl

*) Preussische Staatszeitung v. J. 1830. Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin.

auch selbstgefällig! Es lag in der Sinnesart der Düsseldorfer Künstler eine andere Richtung des Geistes und Gemüths, eine andere Auffassung des Kunstideals. Wie schon erwähnt, waren sie bereits damals mit ihren Produktionen in Deutschland aufgetreten. Von dem Enthusiasmus, welcher diese talentvolle Künstlerjugend empfing, kann man sich heute keinen Begriff machen. Lessings „trauerndes Königspaar" erregte auf der Ausstellung von 1830 die höchste Bewunderung; man meinte, man habe nie „mehr Concentration des Geistes auf einen Punkt hin, auch auf keinem alten Bilde, gesehen". Sohns „Hylas von den Nymphen geraubt" galt in Zeichnung und Composition für eines der vollendetsten Kunstwerke aller Zeiten, Hübners Bildniss seiner Frau strahlte als ein Meisterwerk in erster Reihe. Die Zeit Rafaels schien in den jugendlichen Künstlern wieder aufgegangen, und von einem späteren Werke Bendemanns hatte Schadow selbst geäussert, seit Rafael und Michel Angelo sei nichts Besseres geleistet worden, nichts das mehr Adel und einen reineren Geschmack verkündigte. Die Künstler selbst waren von solcher Anerkennung gehoben, und durch natürliche Anlage zum Theil unterstützt, konnten sie sich derselben mit dem vollen Gefühle innerer Zufriedenheit erfreuen. Schadows Thätigkeit in Rom blieb mehr anregend als producirend, immerhin war sein Zusammenleben mit den Genossen ein geistig gesteigertes. Dazu kam, dass diesem Künstlerkreise die Begünstigung zu Theil geworden war, meist wohlbemittelt zu sein, was Wunder, wenn Arbeit und Studien mit genussreicher Erhebung wechselten, und man sich mit vollem Glücksbehagen den schönen Eindrücken Italiens hingab! Hier entstand unter Anderm jenes treffliche Portraitbild, die meisten Personen dieser Kreise darstellend, bei welchem sich auch Hildebrandt betheiligt hatte.

Unter den ersten Werken, welche Schadow in Düsseldorf hervorbrachte, ist zunächst einer „Caritas" zu gedenken. Die weiblich bekleidete Figur sitzt im Freien auf einem Rasenhange, sie umfasst nackte Kinder, welche zu beiden Seiten auf dem Rasen stehen, ein drittes sitzt, sich selbst überlassen auf ihrem Schooss, und ein viertes schmiegt sich hinterwärts an. Ein Tuch, an einem Baume aufgehangen, bildet den Hintergrund, zur Seite aber schaut man in eine heitere Gegend. Als diess Bild bei der Verloosung des Berliner Kunstvereins einem Manne zufiel, der nicht mit hohem Gefühle für die Kunst begabt war, hat Schadow es lieber

zurückgekauft, und es ist wohl noch im Besitze seiner Familie. Ferner sind aus jener Zeit hervorzuheben „das Gebet Christi am Oelberge“ und „Christus mit den beiden Jüngern zu Emaus“. Christus sitzt in der Mitte eines Tisches und bricht darauf niederschauend das Brot, die ihm zu beiden Seiten sitzenden Jünger erkennen ihn jetzt scheinbar, im Hintergrunde ist ein Durchblick durch eine Loggia in eine heitere Gegend. Auch sei hier noeh eines figurenreicheren Gemäldes, einer „Grablegung“ gedacht, welche jedoch durch eine allzusichtliche Gewähltheit in den Stellungen nicht den unmittelbaren Eindruck hervorbringt, den man gerade bei diesem Gegenstande gerne empfinden möchte. Ein bei Weitem umfassenderes Werk ist das grosse Bild „von den klugen und thörichten Jungfrauen“ im Städel'schen Museum zu Frankfurt a/M. Wenn die Darstellung dieses biblischen Gleichnisses auf das Gemüth des Beschauers wirken soll, so muss darin die symbolische Bedeutung des Gerichts zur Geltung kommen. Diess ist bei dem Schadow'schen Werke nicht der Fall, ja einzelne Gestalten dieses unerklärlich grossen Bildes, wie z. B. die ihre Lämpchen anpustenden Jungfrauen heben sich — Befremden erregend — nicht über das Niveau des Genrehaften hinaus. Trotzdem ist der tüchtige Fleiss, und die Kenntniss des Meisters in diesem Werke, wie in allen übrigen anzuerkennen. Ein späteres Bild war der „Brunnen des Lebens“, das auf der historischen Kunstausstellung zu München im Jahre 1858 den Meister vertrat. „Jung und Alt, Arm und Reich, Hoch und Niedrig, Krank und Gesund, alles hat sich einem Brunnen genaht und — trinkt; und damit man wisse, was getrunken wird, so steht über dem Brunnen ein Marmorbild „Maria mit dem todten Christus im Schoosse“.*) Dieser Vorgang des Trinkens vermag wohl dem wirklichen Leben zu entsprechen, aber er vermag nicht den Gedanken, der dem Künstler vorgeschwebt, in ernst symbolischer Weise wiederzugeben. Aber auch bei diesem Werke ist der treue Eifer, mit welchem der Künstler das Bild durchgeführt hat, unverkennbar. Von ihm rühren ferner noch drei Darstellungen aus Dante: „Hölle“, „Fegefeuer“ und „Himmel“ her, welche zu dem Bedeutendsten, was der Künstler geschaffen, zu rechnen sind.

Schadow's Hauptbedeutung liegt aber in seiner Wirksamkeit als Leh-

*) *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. V, S. 348.

rer. Aus seiner Schule sind tüchtige Meister, wie die schon erwähnten, Deger, Hildebrandt und Andere mehr hervorgegangen. Die ihn bei seiner Kunstthätigkeit leitenden Anschauungen über Wesen und Uebung der Kunst hat er in den „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers“ und in dem Aufsatze „von dem ächten Geiste der Kunstbeurtheilung“ niedergelegt. Auf die Vollendung, die Ausführung, das gründliche Studium der Natur und deren fortwährende, beim Schaffen eines Werkes nebenherlaufende Benutzung, auf das Modell, welches nur durch das ideale Gefühl veredelt werden solle, legt er den höchsten Werth, und betonte dabei allzuwenig den schaffenden Gedanken, die Correktheit und Unmittelbarkeit der Motive, die Macht der Darstellung, den schöpferischen Formensinn, der doch gewiss über den bloss anordnenden zu stellen ist. Am ausführlichsten hat er seine Ansichten und Urtheile niedergelegt in dem „Modernen Vasari“ (Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle von Dr. Wilhelm von Schadow), ein Buch, bei dessen Durchlesung man sich des Wunsches nicht erwehren kann, es möchte der Verfasser Alles dasjenige weggelassen haben, was ihn zur Annahme des Titels „Novelle“ veranlasst haben mochte.

Schadow's Thätigkeit war eine sehr ausgebreitete. „Des Kunstvereines nahm er sich sogleich so energisch und einsichtsvoll an, dass dessen reiche Mittel für die höhern Zwecke der Kunst, für monumentale Werke flüssig gemacht, und seine Bestimmungen die vernünftigsten aller ähnlichen Vereine wurden. Es ist unläugbar sein Verdienst, dass eine grosse Anzahl öffentlicher Kunstwerke mit Hülfe des rheinisch-westphälischen Kunstvereins für Kirchen und Rathhäuser beschafft worden sind. Innerhalb 20 Jahren wurden 24, meist sehr werthvolle Altarbilder in protestantische und katholische Kirchen, und 11 grössere Oelgemälde in Museen und andere öffentliche Gebäude von diesem Kunstvereine gestiftet. Zu dem Fries im grossen Rathhaussaale zu Elberfeld zahlte er 5000 Thaler und zu den Fresken zu Aachen 12000 Thaler. Dem Cölner Dom schenkte er ein Gemälde Overbecks im Preise von 5300 Thaler.“ *)

Schadow wurde im Leben mit Orden und Titeln hochgeehrt, in den persönlichen Adelstand erhoben, vor Allem aber blieb ihm bis zum Tode

*) *E. Förster* a. a. O. S. 364.

die Liebe und Dankbarkeit seiner Schüler. Als man im November 1851 das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner Wirksamkeit als Leiter der Düsseldorfer Akademie feierte, betheiligte sich nicht nur diese, sondern die ganze Stadt an der Huldigung, die dem Meister dargebracht ward. Zum grössten Schmerze Aller, die Schadow nahestanden und seine Verdienste um die Akademie zu würdigen wussten, erblindete derselbe bei herannahendem Alter. Obwohl er theilweise wieder geheilt wurde, und das Augenlicht nach einigen Jahren wiedererlangte, konnte er sich doch mit der Ausübung der Kunst nicht mehr befassen. Die Leitung der Akademie kam 1859 in die Hände seines Schülers und Schwiegersohnes *Eduard Bendemann*. Schadow starb am 9. März 1862.

Unter seinen Schülern sind ausser Ernst Deger, welcher indess seiner Geisteswelt nach weit mehr zu Overbeck und Veit neigte, die obengenannten, welche ihm von Berlin nach Düsseldorf folgten, auch in späterer Zeit die bedeutendsten geblieben. *Eduard Bendemann*, (geboren 1811 zu Berlin) errang schon als zwanzigjähriger Jüngling durch seine „trauernden Juden“, denen später „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem“ folgte, grossen Ruhm. Im Jahre 1838 nach Dresden berufen, übernahm er eine Professur an der dortigen Akademie und malte die Fresken im Thronsaal und Festsaal des königlichen Schlosses. Die ersteren stellen, mit Bezügen auf die Stände des Landes, Scenen aus der deutschen Geschichte (darüber ein Fries mit Andeutungen zur Culturgeschichte) dar, die letzteren sind Bilder aus der griechischen Mythe und Geschichte, mit Rücksicht auf den festlichen Charakter des Raumes, den sie schmücken. So interessant, anmuthig und geschmackvoll diese ausgedehnten Darstellungen bleiben, so können sie doch mit den monumentalen Werken der Münchner Künstler unmöglich auf eine Linie gestellt werden, obschon sie ganz gewiss die Geringschätzung nicht verdienen, mit welcher selbst ein kritischer Verfechter der Düsseldorfer Schule ihrer gedenkt. *) — Jedenfalls sind sie bedeutend genug, um im Verein mit den früheren Arbeiten Bendemanns, zu denen auch die Idyllen „Hirt und Hirtin“, „die Aernte“ u. a. gehören, in Verbindung mit einigen, wahrhaft classischen Portraits (unter denen das Bildniss einer deutschen Hausfrau mit Recht als eine der Zierden der Münchner historischen

*) *Wolfgang Müller*, Düsseldorfer Künstler (Leipzig, 1854). S. 34.

Kunstausstellung von 1858 bewundert ward) Bendemann den Namen eines tüchtigen Meisters, von poetischer Empfindung und vorzüglicher Bildung zu sichern und ihn als den würdigsten Nachfolger Schadows erscheinen zu lassen.

Karl Friedrich Lessing.

Der berühmteste Meister der Düsseldorfer Schule, welcher von manchen Seiten sogar als der erste deutsche Maler überhaupt angesehen wurde und noch wird, der jedenfalls durch dic Vielseitigkeit seines Talents, durch das Ergreifende seiner Stoffwahlen, die Meisten seiner Genossen überflügelte, trägt einen Namen, welcher der Nation längst ehrwürdig und theuer war. Lessing, der Maler, führt aber nicht blos den Namen des Dichters, sondern ist zunächst ein leiblicher und in gewissem Sinne auch ein Geistesverwandter des grossen Vorkämpfers aller deutschen Kunst und Ehre.

Karl Friedrich Lessing, der Sohn eines Neffen Gotthold Ephraims, wurde im Jahre 1808 zu Breslau geboren. Seine Knabenjahre verlebte er dagegen zu Wartenberg an der schlesisch-polnischen Grenze und es lässt sich im Hinblick auf viele seiner späteren Werke nicht verkennen, dass er die slavischen Jugendumgebungen tief in sich aufgenommen. Sein künstlerisches Talent machte sich frühzeitig geltend, der Vater wollte ihn zum Archifecten auf der Berliner Bauakademie bilden lassen, die er in seinem vierzehnten Lebensjahre bezog. Aber die Neigung für die Mathematik gieng mit der für die Kunst keineswegs Hand in Hand, Lessing verliess trotz des väterlichen Verbots die Bauschule und nun wurde der Historienmaler Heinrich Dähling sein erster Lehrer in der Kunst. In seinem neunzehnten Jahre aber schloss er sich gleich andern talentreichen Jünglingen der preussischen Residenz, an Schadow an, der eben nach Düsseldorf ging, um die Leitung der dortigen Akademie zu übernehmen.

Lessing dachte zunächst an Ausbildung und Wirkung als Landschaftsmaler und begann in der That seine öffentliche Laufbahn mit einer Reihe landschaftlicher Darstellungen, welche vorwiegende Hinneigung zum

Elegischen und Düstern verriethen. Das Uebergewicht romantischer Stimmung, welches in seinen ersten Landschaftsbildern herrschte, leitete ihn auch, als er zuerst um das Jahr 1829 zu jener Art von Gemälden überging, welche in Schadow's Schule wohl „historische" getauft wurden, aber mit dem Ausdruck „Situationsbilder" viel besser bezeichnet sind. Seinen frühesten Ruhm errang er mit dem „trauernden Königspaar", welches Bild einen romantischen König mit seiner Gemahlin in einer Halle am Boden sitzend zeigt, in derem Hintergunde ein Sarg ersichtlich wird. Offenbar hat Uhlands Romanze „das Schloss am Meere" den ersten Anlass zu diesem Gemälde gegeben, und einen ähnlichen, hier die Phantasie des Beschauers, wie dort des Hörers, ansprechenden Eindruck, gewährt das Bild, welches (im Besitz der Kaiserin von Russland) durch Stich und Nachbildungen aller Art zu den bekanntesten Werken der Düsseldorfer Schule zählt. — Mit grosser Naturtreue in Bezug auf die Durcharbeitung weniger Gestalten, mit einer ansprechenden Farbenwirkung ausgerüstet, erfreute sich dasselbe eines fast übermässigen Beifalls. Und es spricht für Lessings künstlerische Bedeutung, dass er durch denselben dennoch nicht beeinflusst, nicht in dieser Richtung festgehalten ward, sondern eine höhere Kunst ins Auge fasste und ihr zustrebte.

Zunächst allerdings folgten noch eine Reihe von Stimmungsbildern, welche theils der Landschaft-, theils der historischen Genremalerei angehörten. Wenn wir uns den Gesammtcharakter derselben vergegenwärtigen, so war auch in ihnen eine elegische Romantik der Stimmung mit vieler Naturtreue im Detail vereinigt. In allen kein grosser Zug, kein mächtiger schöpferischer Formensinn, wohl aber unzweifelhaft eine gewisse Poesie und ein ernstes Studium und glückliches Benutzen der Wirklichkeit, welches Lessing im Verein mit seinen übrigen Eigenschaften sehr hochstellt. Nur wenige dieser Landschaften waren ohne Staffage, in einigen erhob sich dieselbe bis zu einer Bedeutung, welche die betreffenden Bilder zwischen Landschaft und Genre mitten inne stellt. Das berühmteste dieser Werke Lessings ist wohl „der Klosterhof im Winter", ein Bild, welches nie anders als ergreifend zu wirken vermag und alle Wehmuth, die in der Erstarrung frischen Lebens in der Natur wie im Menschenherzen liegt, vollendet ausdrückt. Es war eine reich staffirte Wiedergabe derselben Stimmung, die sich schon in seinem Erstlingsbilde „der Friedhof" ausgesprochen hatte, und welche sich später wieder im

„Klosterkirchhof im Winter“ manifestirte. Von den werthvolleren Landschaftsbildern des Meisters sind eine Anzahl ausserhalb Deutschlands, andere hingegen in unseren besten Sammlungen moderner Werke zu finden. So besitzt die Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a/M. zwei Landschaften Lessings, die (ehemals) Wagener'sche Gemäldesammlung zu Berlin seine „Capelle auf einem Felsenhügel“ und „ein Felsenschloss“ — alles Landschaften, welche Lessings eigenthümliche Vorzüge aufweisen. Mehrere Schöpfungen dieser Art gingen alsbald nach dem Entstehen im Privatbesitz über und sind darum minder bekannt geworden. Unter denselben befinden sich wohl auch die meisten jener Landschaften aus der Eifel, dem Siebengebirg und dem Harz, (wohin der Künstler in späteren Jahren am liebsten seine Studienwanderungen richtete,) die von Allen, welche sie kennen lernten, als die landschaftlichen Meisterleistungen Lessings betrachtet werden.*) —

Unter den frühesten Bildern des Meisters darf auch die „Lenore“ nicht unerwähnt bleiben, zu welcher Bürgers Gedicht den Stoff gab. Wenn aber auf dem Lessing'schen Bilde der Moment des Einzugs der heimkehrenden Krieger, des angstvollen Fragens der Braut nach dem Geliebten und nicht dessen nächtige Erscheinung, nicht der gespenstige Ritt, dargestellt ist, so mag dies insofern charakteristisch für den Künstler erscheinen, als er auch in seinen spätern grossen historischen Bildern jederzeit lieber die Vorbereitung eines Ereignisses, als das Ereigniss selbst zur Anschauung brachte. Zu den vielbewunderten Jugendbildern des Meisters muss endlich noch „der Räuber und sein Kind“, zu welchem er späterhin mehrfache Varianten mit ähnlicher Stimmung malte, gerechnet werden.

Lessings äusseres Leben schloss sich in dieser Zeit im Wesentlichen dem seiner Genossen an. Damals bildete Schadow noch den allverehrten Mittelpunkt des jungen Künstlerkreises und trat jedem seiner begabten Schüler im persönlichen Verhältniss mit steter liebenswürdiger Theilnahme entgegen. Als er im Jahre 1830 mit Bendemann, Hübner und anderen seiner Jünger nach Italien reiste, übertrug er vertrauensvoll dem jungen Lessing einen Theil der Leitung der Akademie. Wenn uns ferner erzählt wird, dass er zu dem „trauernden König“ des Lessing'schen

*) *Wolfgang Müller*, Düsseldorfer Künstler. S. 97. 101.

Bildes selbst Modell sass, wenn wir von dem Feuereifer berichten hören, mit welchen er sich des Ruhmes seines Schülers annahm, so muthet uns dies Alles sehr schön und menschlich an. Gleichwohl war es für einzelne der Düsseldorfer Künstler ein Glück, dass sie nicht unbedingt in den Bahnen verharrten, die Schadow gutheissen mochte und auf welche er seine Schüler allein hinwies. Es lag sicher niemals in der Absicht Lessings, einen Bruch mit dem Meister herbeizuführen, aber dieser Bruch erfolgte dennoch und bezeichnete den Moment, in welchem sich innerhalb der einst so festgeschlossnen Düsseldorfer Schule zwei Richtungen geltend machten. Schadow blieb an der Spitze der einen, ursprünglichen, Lessing trat an die der andern, neuerstehenden.

Schon längere Zeit mochten bei den begabtesten Künstlern des Kreises, welcher in den ersten dreissiger Jahren so einträchtig schuf und lebte, mancherlei Bedenken über die „Romantik" ihrer Stoffwahlen rege geworden sein. Das eine unbestreitbare Verdienst, das Malerische sorgfältig gepflegt und ausgebildet zu haben, welches die Düsseldorfer für sich in Anspruch nahmen, konnte auf die Länge den grossartigen allumfassenden Leistungen und Strebungen von München gegenüber, nicht genügen. Und welcher kräftigere Geist mochte sich darüber täuschen, dass man in eine äusserliche, coquette, unkräftige Weichheit und Süssigkeit hineingerieth, dass man auf dem seitherigen Wege zu viel von jenem Element in sich aufgenommen habe, welches bei einer gewissen Verbildung zwar als Poesie gilt, aber auch noch mit sehr andern Namen getauft werden konnte. Gleichzeitig suchten sich Bendemann und Lessing dieser Gefahr zu entziehen, der Erstere durch seine Uebersiedelung nach Dresden und den Beginn seiner Arbeiten für das dortige königliche Schloss, der Letztere aber durch das Ergreifen wirklich geschichtlicher Stoffe. Hatte Lessing schon durch seine wahrhaft empfundnen und zum Theil vorzüglichen Landschaftsbilder einen Vorrang unter den Düsseldorfern eingenommen, so sollte ihm jetzt eine neue Entwicklung gegönnt sein.

In dem jungen Meister lebte etwas vom Geiste seines Grossoheims, er war eine freisinnige protestantische Natur. Die kirchlichen Streitigkeiten, welche Ende der dreissiger Jahre die Rheinlande fieberhaft erregten und bewegten, und welche einen grossen Theil der Künstler kalt und antheilslos liessen, ergriffen ihn. Er sah, dass der grosse Kampf zwischen kirchlicher Satzung, hierarchischer Anmaassung und menschlicher Frei-

heit noch nicht zu Ende sei, er nahm wahr, dass die historischen Gegensätze, welche sich seit einem Jahrtausend feindlich gegenüberstanden, noch heute die Massen bewegten und ergriffen. Unter diesen Umständen und bei dem Drange zu grosser historischer Darstellung war es begreiflich, dass Lessing Momente des jahrhundertelangen Kampfes gegen Rom und das Papstthum zur malerischen Darstellung wählte.

Der grössere Theil dieser Bilder entstand zu Düsseldorf, wo Lessing bis zum Jahre 1858 in glücklichen Familienverhältnissen und in sorgenfreier Lage seinen Schöpfungen lebte. Er ward zum Professor an der dortigen Kunstakademie ernannt und wie einst um Schadow sammelten sich auch um ihn eine Anzahl talentvoller Schüler. Er bildete naturgemäss das Haupt einer jüngeren Düsseldorfer Künstlergeneration, welche sich in vielen Dingen von der ersten ebenso unterschied, als Lessing selbst in der zweiten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit von seinem Meister Schadow. Im Uebrigen aher veranlasste ihn weder die Zunahme seiner Beziehungen, noch die neue Richtung seines Schaffens zur Aufgabe seiner seitherigen Lebensgewohnheiten und Neigungen. Es scheint nach allem, was wir hierüber vernehmen, dass der Meister sich gern in grosser Zurückgezogenheit behauptete. Ein rüstiger Fusswanderer, wie die meisten seiner Genossen, ein Reiter, wie wenigstens viele Künstler vor und neben ihm, war er doch vor allem leidenschaftlicher Jäger, und bewahrte diese jugendliche Lust durch alle äusseren Veränderungen und innerlichen Wandlungen seines Künstlerlebens.

Die frühesten Bilder, welche die obengedachte neue Richtung unsres Meisters bezeichneten, waren „Huss vor dem Concil zu Costnitz" und „die Hussittenpredigt", von denen das erstre gegenwärtig in der Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt am Main, (wiederholt in der Arthaber'schen Sammlung zu Wien,) das andere im königlichen Schloss Bellevue zu Berlin befindlich ist. Das bedeutendste der beiden und eines der bedeutendsten Bilder des Meisters überhaupt ist „Huss vor dem Concil", ein Gemälde, in welchem die ganze innerste Herzensbetheiligung des Künstlers an seinem Stoffe, die volle Liebe, welche er der Ausführung zugewendet, für Jeden ersichtlich ist. Lessing zeigt uns den böhmischen Reformator vor den Ketzerrichtern, und die Gegensätze seiner innersten gläubigen Ueberzeugung, ihres Autoritätshochmuthes, ihrer stupiden Brutalität sind mit schlagender Wahrheit und Wirkung zur Erscheinung ge-

bracht. Wir empfinden hier den Mangel einer Handlung weniger, weil der Künstler für zwei grosse welthistorische Gegensätze, für das ganze Märtyrerthum aller neuen Ueberzeugung den gewaltigsten Ausdruck gefunden hat. Minder ergreifend ist die „Hussittenpredigt", bei der es sogar an etwas theatralischem Beigeschmack nicht fehlt.

Zwischen dem Bilde „Huss vor dem Concil" und Lessings späteren verwandten grossen Gemälden entstanden „die Gefangennehmung des Papstes Paschalis II. durch Heinrich V." und „Ezzelino im Gefängniss", ersteres im Besitz des Königs von Preussen, letzteres gleich dem „Huss" für die Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt erworben. In diesen Werken zeigen sich zwar ebenfalls schlagende Charakteristik, ausserordentlich ernstes Naturstudium und grosse Vorzüge des Colorits. Allein nur von den Parteigängern Lessings mochte es verkannt werden, dass ihnen die höhere geistige Weihe des Huss nicht zu eigen ist und auch durch keine energisch und vollkräftig dargestellte Handlung ersetzt ward. — Allerdings fehlte es nicht an Solchen, welchen mit der Wahl dieser zeitgemässen, lebendig ergreifenden Stoffe alles gethan erschien und welche die künstlerischen Bedenken, die sich entgegenstellten, mit jenen confessionellen verwechselten, aus denen zum Beispiel Schadows Bruch mit seinem Schüler, und Veits Niederlegung der Direktion des Städel'schen Instituts beim Ankauf des Lessing'schen Huss hervorgegangen war. Sie waren allerdings im Rechte, wenn sie für den protestantischen Künstler die Freiheit historischer Auffassung in Anspruch nahmen, und vergassen nur, dass keine Auffassung von den ewiggültigen Forderungen der Kunst entbinden kann. Dass diese aber bei der Historienmalerei die erschöpfende Darstellung wirklicher Vorgänge und nicht nur theatralischer Situationen begehren, musste bei aller Anerkennung für Lessings Meisterschaft unumstösslich bleiben. Von weit frischerer kräftigerer Wirkung erwies sich ein Bild, welches (zu den ersten Anfängen einer städtischen Gallerie in Düsseldorf gehörig) einen „Kampf auf dem Kirchhof" darstellt und uns nicht nur durch das Costüm, sondern vor allem durch den Ausdruck und die Haltung der Kämpfenden lebendig in das wilde Abenteurerthum des dreissigjährigen Krieges versetzt.

Der Künstler selbst erhob sich über die historischen Situationen ohne tiefere Bedeutung in zwei nachfolgenden Werken, welche „Huss vor dem Scheiterhaufen" und „Luther die päpstliche Bannbulle verbrennend"

vergegenwärtigten. Das erstere Bild (neuerlich vom Könige von Preussen für die zu gründende Nationalgallerie angekauft) erschöpfte zwar insofern den ganzen Gehalt des Stoffes nicht, als Lessing es wiederum vorzog, den letzten Moment vor der Handlung an Stelle der Handlung selbst zu geben. Aber das Todesgebet des böhmischen Glaubenshelden neben dem Holzstoss, die fromme Ergebenheit desselben, die Rohheit seiner Wächter, die Theilnahmlosigkeit der Würdenträger und der Antheil der Männer und Frauen aus dem Volke beleben in Contrasten die Scene. Wenn das Gemälde noch mächtiger wirken sollte, so müssten die Folgen des Todes von Huss in wirksamerer Gruppe, als in den passiven Gestalten des drohenden Böhmen und sinnenden Augustiners, dem Beschauer vor Augen treten. Aber was man auch einwenden mag, die Charakteristik der einmal vorhandenen Gestalten, die Durchbildung jeder Einzelheit, die Stimmung, die Wirkung des Lichtes und der Farben, die ganze meisterhafte Behandlungsweise sichern dem Bilde einen hohen Platz unter allen Hervorbringungen der neuen deutschen Kunst. In noch höherem Maasse gilt dies wohl von Lessings „Luther die Bannbulle verbrennend", (im Privatbesitz zu Rotterdam,) welches Werk im Jahre 1853 vollendet ward. Das Bild zeigt im Hintergrunde in winterlicher Landschaft die Stadt Wittenberg, im Vordergrund den Platz, auf welchem das Feuer für die päpstliche Bannbulle lustig emporlodert. Der Reformator, von Studenten und Bürgern umgeben, seine Freunde Melanchthon, Bugenhagen und Andre sich gegenüber, ist eben im Begriff, das Symbol der päpstlichen Allmacht in die Flamme zu schleudern. Die Volksgruppen im Mittelgrund und an den Seiten sind mit allen Fibern bei dem Vorgange betheiligt, wie denn überhaupt die Lebendigkeit, die schlagende Charakteristik des Moments und der einzelnen Personen bewundrungswürdig sind. Die ganze technische Meisterschaft aber, welche sich Lessing durch unausgesetztes Studium und Streben erworben, ist in diesem Bilde ohne alle Prätention, mit der vollkommensten Gesammtwirkung aufgeboten worden. Und es wäre übel angebracht, von dieser Meisterschaft, die weit entfernt ist vom blossen Malenkönnen und welche sich mit einer hohen geistigen Reife, einer stets frisch bleibenden Begeisterung des Künstlers für seine Stoffe verbindet, irgendwie unterschätzend zu sprechen.

Die äusseren Erfolge Lessings mit den meisten dieser Werke kamen Triumphen gleich. Ueberall, wo sie zur Ausstellung gelangten, zogen

sie das grosse Publikum mächtig und nachhaltig an, überall riefen sie das höchste Interesse, lebhafte Debatten wach. Selbstverständlich konnte es einem so populären Künstler wie Lessing auch an glänzenden pecuniären Belohnungen für seine Werke, einem so hochstrebenden Meister an allen Ehren nicht fehlen. Er ward Mitglied der Akademie zu Berlin, Ehrenmitglied vieler künstlerischen Genossenschaften, er erhielt den Orden pour le merite, der nur dreissig Ritter für Kunst und Wissenschaft zählt, und mehrere andere Orden. Als im Jahre 1858 das Direktorat der Kunstsammlung zu Karlsruhe erledigt ward, berief der kunstsinnige Grossherzog von Baden den Künstler in der ehrenvollsten Weise zu dieser Stellung, und Lessing siedelte im genannten Jahre nach Karlsruhe über, wo er bis zu dieser Stunde unter glücklichen Verhältnissen, im Vollbesitze geistiger Frische und Schaffenskraft lebt, um hoffentlich in noch mehr als einem Werke seine grosse Begabung und seine erworbene Meisterschaft zu bethätigen.

Wilhelm von Kaulbach.

Unter allen Schülern des Cornelius, welche zu Ruf und Bedeutung gelangt sind, ragt Wilhelm von Kaulbach, eine der glänzendsten und fesselndsten Gestalten der neueren Kunst überhaupt, hoch hervor. Allerdings sind die Meinungen über den genialen Meister vielfach getheilt, aber doch nur getheilt über Maass und Anwendung seiner hohen Begabung, seiner geistigen Grösse, — nirgends über diese selbst, die unbestritten bleibt, und dem Künstler ebendarum eine Reihe ungerechtfertigter Vorwürfe ersparen sollte. Denn wenn auch dem grössten Genius gewisse Schranken gezogen und nur die Kreise innerhalb derselben zum freien Eigenthum gegeben sind, so ist diese Wahrheit bei der Beurtheilung Kaulbachs allzuhäufig vergessen worden.

Wilhelm Kaulbach wurde im Jahre 1805 zu Arolsen, der Hauptstadt des kleinen norddeutschen Fürstenthums Waldeck, geboren. Er war der Sohn eines Goldarbeiters, welcher hohes Interesse für die Kunst besass, und deshalb auch den jungen Kaulbach, der sich der Landwirthschaft

zu widmen gedachte, zum Maler bestimmte. 1822, also im Alter von siebzehn Jahren, kam Kaulbach nach Düsseldorf, wo eben Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Seine ungewöhnliche Begabung erregte sofort Aufsehen, Meister und Mitschüler versprachen sich — mit Recht, wenn auch vielleicht im anderen Sinne, — Ausserordentliches von ihm. Mit den älteren Schülern des Cornelius stellte sich ein gutes Verhältniss her, mit Adam Eberle aus Aachen, der zu früh für die Kunst und seinen Ruhm im Jahre 1832 zu Rom starb, ward Kaulbach bald auf das Innigste befreundet. Beide zeichneten sich durch ihre begeisterte Hingabe an die Kunst, wie durch gewinnende Persönlichkeit aus und übten nach dem Zeugniss Mitstrebender „einen unwiderstehlichen Zauber auf ihre Umgebungen". *)

Im Jahre 1826 folgte Kaulbach, wie beinahe alle andern Schüler, Cornelius nach München. Er hatte bis dahin einige Cartons uud ein Altar bild, eine „Madonna mit Engeln" darstellend, vollendet. In München wurden der Schule des grossen Meisters von vornherein umfassende monumentale Arbeiten übertragen, an denen sich auch Kaulbach betheiligte. Es waren dies zunächst die Fresken in den Arkaden des Hofgartens, ferner die Deckengemälde des grossen Concertsaales im Odeon, späterhin die Wandmalereien in den Zimmern des neuen Königsbaus. In den Arkaden des Hofgartens malte Kaulbach die allegorischen Gestalten der vier bayrischen Ströme, im Odeon das grosse Bild „Apollo unter den Musen", im Königsbau aber (während der ersten dreissiger Jahre) Darstellungen aus Klopstocks, Goethes und Wielands Gedichten, von denen besonders die letztern (im Salon der Königin) einen ausserordentlich anmuthigen Eindruck hinterlassen. Im Palaste des Herzogs Max in Bayern wurden von ihm eine Reihe reizender Wandgemälde ausgeführt, welche die Mythe von „Amor und Psyche" darstellen und es unzweifelhaft machten, dass es vor allem die Schönheit sei, welcher Kaulbachs künstlerische Begabung huldigte.

In allen diesen Arbeiten war Kaulbach mehr oder minder als ein Schüler von Cornelius erschienen, obschon sicher und ohne alle Frage als einer der selbständigsten und bedeutendsten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass er auch auf diesem Wege zu hoher Meisterschaft ge-

*) *Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. V. Theil, S. 13

diehen wäre, aber es ist nicht weniger gewiss, dass in ihm Kräfte und geistige Elemente lagen, welche ihn nach einem andern durchaus neuem Pfade hindrängten. Er konnte sich nicht ferner darauf beschränken, das schöpferisch zu verwerthen, was er aus der Schule des Meisters davongetragen. Aeussere und innere Erlebnisse und der unwiderstehliche Drang seiner Natur führte ihn zu Compositionen, mit denen er sich als ein Meister ersten Ranges, als ein Künstler von höchster schöpferischer Originalität erwies.

Es ist hier nicht der Ort, aller Verhältnisse und Einzelheiten zu gedenken, deren ausführliche Schilderung einem zukünftigen Biographen Kaulbachs überlassen bleiben muss. Nur daran darf erinnert werden, dass Kaulbachs Jugend- und erste Mannesjahre reich an herben Erfahrungen, an Leiden und inneren Stürmen waren. Trübe Familiengeschicke, unerfüllte Hoffnungen und Wünsche, bittre Zweifel und schwere Seelenkämpfe waren ihm lange Zeit hindurch beschieden. Und während er mit rastlosem Eifer in der Kunst vorwärts strebte, während sich sein Talent mit jedem Jahre glänzender und bedeutender entfaltete, war Kaulbach mehr als einmal der finstersten Verzweiflung nahe. Es scheint Schicksalsschluss, dass beinahe alle grossen Künstler eine ähnliche Periode in ihrem Leben zu überwinden haben, in Kaulbachs Falle erwiesen sich die Prüfungen besonders hart und schmerzlich. Gleichwohl erwuchsen ihm in eben dieser Zeit die ersten Compositionen, mit denen er seinen eigensten Weg betrat und welche eine schöpferische Tiefe zeigten, die zu den höchsten Erwartungen nicht minder berechtigte, als die vollendete Schönheit und Anmuth, welche er in anderen Werken geboten hatte. Wir meinen damit die in Stich vervielfältigten Zeichnungen zu Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre“ und das „Narrenhaus“, Blätter, in denen er eine gewaltige Psychologie und eine Kraft für den charakteristischen Ausdruck an den Tag legte, welche nur selten einem noch jungen Künstler zu eigen sind. In diesen Blättern verrieth sich aber auch, welch tiefe Blicke der Künstler in die Nachtseiten des Lebens und der Menschennatur gethan hatte. Es verrieth sich eine Schärfe, eine unbarmherzige Wahrheit, die gleichsam die Vorläufer der vielangefochtnen und vielgerühmten Satyre Kaulbachs waren. Kaulbach hatte sein dreissigstes Jahr erreicht, ohne bis dahin noch einem ungewöhnlichen Erfolg errungen zu haben. Es war im Jahre 1835, als er die grosse Composition der „Hunnen-

schlacht“ begann, welche seinen Ruhm mit einemmale reifte, welche ihm auch äusserlich im Leben die ersehnte Stellung brachte. Nach einer alten Sage sollten die in der Riesenschlacht auf den catalaunischen Feldern Gefallnen aus dem Schlafe des Todes erwacht sein und ihren Kampf in den Lüften drei Tage fortgesetzt haben. Die Sage verlegte ausserdem den Schauplatz dieses Geisterkampfes vor die Thore von Rom. Kaulbach fasste das Weltgeschichtliche und Poetische in dieser Ueberlieferung mit gewaltiger Phantasie und schöpferischer Originalität auf. Wir erblicken auf seinem grossen Carton (in der Gallerie des Grafen Raczynski zu Berlin) das Schlachtfeld, (im Hintergrund Rom,) zum Theil noch mit den Leichen der Erschlagenen bedeckt. Die Hauptschaaren aber haben sich in die Lüfte erhoben und die Geisterschlacht wird zur Erneuerung des riesigen Völkerkampfes. Wunderbar energisch sind die Gegensätze zwischen dem Römerthum und den Barbaren Attilas dargestellt, siegreich erhebt sich über der gegenseitigen Vernichtungswuth das Kreuz und deutet auf den Ausgang des grossen Streites zwischen Rom und den Völkern. Der Kühnheit und Gewalt dieser grossartigen Composition entsprechen alle Einzelheiten, mächtig und wahr ist der Ausdruck der Leidenschaften, vollendet die Schönheit der Anordnung, der Formen und Linien. Ein Reichthum der Phantasie und des Geistes, ein Schönheitsgefühl, wie in wenigen Werken des neunzehnten Jahrhunderts, offenbarte sich in der Kaulbach'schen „Hunnenschlacht“ und sie vor allen seinen Werken hatte es verdient, dass sich eine neue glückliche Gestaltung seines Lebens und der aufgehende Glanz selbständiger Meisterschaft an sie knüpfte.

Kaulbach hatte zuerst einen kleinern Carton der „Hunnenschlacht“ gezeichnet. Der kunstsinnige Graf Raczynski beauftragte ihn mit der Ausführung in Oel und mit lebensgrossen Gestalten, begnügte sich aber dann mit dem grösseren Carton oder vielmehr jener Untermalung, welche die Perle seiner auserlesnen kleinen Gallerie ist und im Jahre 1837 vollendet war. Während Kaulbach an diesem Werke arbeitete, empfing er eine Berufung an die Dresdner Akademie, was wiederum König Ludwig veranlasste, den genialen jungen Künstler zu seinem Hofmaler zu ernennen, um ihn an München zu fesseln. Kaulbach erhielt ein schönes Atelier eingeräumt und mochte sich von nun an der Sorgen um das äussere Leben

entschlagen, sich mit neuer Kraft und Frische an die grossen nnd zahlreichen künstlerischen Intentionen, welche er hegte, hingeben.

Allerdings blieb auch das Glück des Künstlers nicht ohne einige trübe Beimischung. Der Carton der „Hunnenschlacht" führte zum Bruch zwischen Cornelius und Kaulbach, der erstre schien der Meinung zu sein, dass in dem neubetretnen Wege Kaulbachs ein Abfall von ihm und seinen Grundprincipien liege. Zu manchen andern ältern Vertretern der Kunst in München war der junge Meister schon früher in ein missliches Verhältniss gerathen und so blieb er jetzt auf sich allein und die Verehrung einer jungen Künstlergeneration gestellt, was zunächst um der Folgen willen, welche in den Fresken der neuen Pinakothek zu Tage traten, zu beklagen ist. — Allerdings war die Erscheinung, dass von Seiten älterer verdienter Künstler ein neuerer Weg mit Misstrauen betrachtet wurde, eben keine neue, aber zu dem Erfreulichsten der Kunstgeschichte gehörte sie weder früher, noch in diesem Falle.

Das nächste grosse Werk, zu welchem Kaulbach unmittelbar nach der Vollendung der „Hunnenschlacht" übergieng, war „die Zerstörung Jerusalems". Er sprach mit der Wahl dieses und manchen folgenden Stoffs seine innerste Zusammengehörigkeit mit dem Geiste unsres Jahrhunderts aus. Denn ihm liegen alle jene Perioden und historischen Ereignisse am nächsten, in denen sich ein Uebergang, ein Kampf zweier Weltanschauungen darstellt und in diesem Sinne gehört die „Zerstörung Jerusalems" zu den gewaltigsten Momenten der Weltgeschichte. Kaulbach erfasste dieselbe mit allem Reichthum seiner Phantasie und versuchte die Reihe getrennter, durch die Zeit weit von einanderliegender Scenen dieses grossen Trauerspieles in einer Alles erschöpfenden Darstellung zu geben. Die Vorwürfe, welche ihm darüber gemacht worden sind, wollen nicht ganz zutreffen, denn es ist unzweifelhaft ein Recht der dichtenden Phantasie, durch Zeit und Raum getrennte, aber im Gedanken zusammengehörende Elemente zu vereinigen, nur dass die höhere Einheit des Gedankens uns siegreich entgegentreten, dass die vielfachen Motive sich zu einem Gesammteindruck einigen sollen. Das erstere ist bei Kaulbachs „Zerstörung Jerusalems" unzweifelhaft, das letztere aber nicht der Fall. Wir erblicken auf dem Bilde den Untergang des jüdischen Volkes, der durch die verzweifelnden und sich selbst den Tod gebenden Priester, die flüchtenden Krieger, die verschmachtenden Frauen, und symbolisch im

Brande des Tempels, wie in der von Dämonen gehetzten Gestalt des ewigen Juden, in allen seinen Stadien dargestellt ist. Ueber der Zerstörung schweben in einer Lichtglorie die Propheten, welche den Untergang der Stadt verkündet haben, Engel mit Flammenschwertern gemahnen daran, dass die siegreich einziehenden Römer, deren Adler vom Altar Jehovas erglänzen, nur ein Gottesgericht vollstrecken. — Aus dem Flammen und Trümmern der Zerstörung zieht unter dem Schutze ihrer Engel die neue Gemeinde der Christen, — die eigentlichen, die geistigen Sieger in diesem Kampfe. — Beinahe alle einzelnen Gruppen dieser figurenreichen Composition sind von höchster Vollendung, die Schönheit der Anordnung kann nur Entzücken und Bewunderung erregen, und die ergreifende Gruppe der ausziehenden Christen spricht nicht minder versöhnend zu jedem unverkünstelten Gefühl, als die mächtig dargestellten Scenen des Entsetzens tief erschütternd wirken müssen. In Bezug auf die Vollendung der Malerei bei dem in Oel ausgeführten Bilde (in der neuen Pinakothek zu München) hat man eher ein Weniger als ein Mehr zu wünschen, indem stellenweis zu naturalistische Farbenwirkungen für die durchaus ideale Composition aufgeboten sind. — Kaulbach hatte in den ersten vierziger Jahren eine Reise nach Italien unternommen und sich längere Zeit in Rom aufgehalten. Er benutzte seinen Aufenthalt hauptsächlich zu weiterer Ausbildung in der Oelmalerei, indem er es als wesentlichen Mangel seiner Schule empfand, derselben allzuwenig Aufmerksamkeit gezollt zu haben.

Die hier gewonnene und früher besessene Meisterschaft vereinigte sich in einigen ausgezeichneten, höchst bedeutenden und individuellen Portraits. So malte Kaulbach den König Ludwig in der Tracht des bayrischen Hausordens vom heiligen Hubertus, so die charakteristischen Gestalten des Landschaftsmalers Heinlein als Ritter von Schellenberg, und des Schlachtenmalers Monten als Hauptmann der Landsknechte im Costüm des grossen Münchner Künstlerfestes vom Jahre 1840. Diese (sämmtlich in der neuen Pinakothek zu München befindlichen) Bildnisse, wurden, wie alle spätern, vom Künstler nur als willkommne Unterbrechungen seiner grossen Arbeiten betrachtet, ja nach Försters Andeutungen entstand selbst eines von Kaulbachs Hauptwerken, sein „Reinecke Fuchs“ zur Erholung und Erheiterung von ernsten Studien. Indessen verwendete der Künstler auf die Zeichnungen zum Goethe'schen Epos eine Hin-

gabe und Schaffenslust, die uns erkennen lassen, dass er fühlte, wie in denselben eine ganze Seite seines Talents und wahrlich nicht die untergeordnetste zum schlagenden vollendeten Ausdrucke komme. Was von dem Zeitgeiste der Negation, der vernichtenden Satyre, wie des ächten Humors, in Kaulbach lebte, sprach sich mit seltenster Frische und Schärfe des Geistes, mit höchster genialer Freiheit der Darstellung in den Blättern seines „Reinecke Fuchs" aus. Wenn wir auch weit entfernt sind, die Meinung derer zu theilen, die in diesem Werke den Gipfel der Leistungen des Künstlers erblicken, ihm und nur ihm den Preis innerster Wahrheit zugestehen wollen, so dürfen wir doch darin zustimmen, dass Kaulbach mit seinem „Reinecke Fuchs" ein Meisterwerk des Humors und der Ironie geschaffen hat. Mit Recht sagt Förster: „in keinem zweiten Werke der bildenden Kunst erreicht der satyrische Humor die Höhe der Vollendung, wie hier; nirgend sind die Schwächen der Menschen so unbarmherzig aufgedeckt, so wahrhaftig geschildert, als in diesen Thierbildern. Kaulbach hat dabei das Unglaubliche geleistet, indem seine Thiere in Gestalt, Bewegung und Haltung vollkommen nur Thiere sind und doch zugleich wie wirkliche Menschen uns ansprechen. — Was Belachens und Beklagenswerthes vorgeht in der Seele des Menschen, hier ist es von den Repräsentanten der Thierwelt unverkennbar und doch mit der grössten Feinheit in Haltung und Bewegung und jeglicher Miene ausgedrückt. Und dabei ist kein Stand geschont, Hoch und Niedrig, Weltlich und Geistlich, Mächtig und Unmächtig, — Alle ermangeln des Ruhms".*) Und wir können nicht an diese oder jene Stelle der Zeichnungen erinnern, sondern müssen sagen, dass das Ganze vom Grössten bis zum Kleinsten mit der gleichen Meisterschaft, mit dem gleichen Geiste behandelt ist. Nicht blos ebenbürtig scheinen uns Kaulbachs Zeichnungen dem Goetheschen Gedicht zu sein, sondern dasselbe durch ihre Lebensfülle zu überbieten, jedenfalls den Grundgedanken noch schärfer, bestimmter und unabweislicher auszusprechen. Die Zeichnungen Kaulbachs wurden durch Stich und Holzschnitt veröffentlicht; sie erfreuten sich neben jubelnder Anerkennung einer ausserordentlichen Verbreitung.

Kaulbach war während der Zeit, in welcher er an der Vollendung

*) *Förster* a. a. O.

der „Zerstörung Jerusalems“ und am „Reinecke Fuchs“ arbeitete, in immer weiteren Kreisen bekannt geworden. Das Glück, welches er einst unter schweren äussern und innern Kämpfen ersehnt, ward ihm im reichsten Maasse zu Theil und der Umstand, dass es dem kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen nicht gelang, das grosse Oelgemälde des „zerstörten Jerusalem“ zu erwerben, dass König Ludwig das Bild für seine neue Pinakothek festhielt, führte für Kaulbach zu einem der glänzendsten Aufträge, welche irgend einem der neuen deutschen Meister zu Theil geworden sind. Im Jahre 1845 beschloss der König durch Kaulbach das grosse Treppenhaus des seit zwei Jahren von Stüler begonnenen neuen Museums zu Berlin mit Fresken schmücken zu lassen. Da das neue Museum zur Aufnahme der verschiedensten historischen und Kunstsammlungen bestimmt war, so erschien eine Darstellung der Geschichte der Menschheit in ihren grössten Momenten als die entsprechendste und gleichzeitig würdigste Aufgabe für den Künstler. Ohne Zwang liessen sich die beiden grossen Compositionen, die Kaulbach bereits geschaffen hatte: „die Hunnenschlacht“ und „die Zerstörung Jerusalems“ dem Cyclus dieser Wandgemälde einverleiben. Kaulbach begann alsbald zur Ausführung des riesigen Werkes zu schreiten, dessen Vollendung beinahe zwei Jahrzehnte seines Lebens in Anspruch nehmen sollte. — Während er aber mit immer gesteigerter Produktionskraft an den grossen und kleinen Darstellungen für das Treppenhaus des Museums zu Berlin schuf, ward ihm von Seiten König Ludwigs ein neuer umfassender Auftrag. Die neue Pinakothek in München, lediglich zur Aufnahme von Kunstwerken des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt, sollte auf ihren Aussenwänden mit Fresken versehen werden, in denen die Geschichte der neuen Kunst darzustellen war. Zu unglücklicher Stunde übernahm Kaulbach auch diese Aufgabe, von der ihn das Bewusstsein seiner persönlichen Verbitterung gegen die Koryphäen der neuen deutschen Kunst, seiner wesentlich negativen Auffassung, entschieden hätte zurückhalten müssen. Er führte zwar die über lebensgrossen Fresken an dem Gebäude nicht selbst aus, entwarf aber in Oelfarben die Skizzen zu denselben und musste deshalb auch als alleiniger Vertreter ihres Inhalts erscheinen.

Die Entwürfe zu den Fresken der neuen Pinakothek waren halb allegorischen, halb realistischen, vor allen aber beissend ironischen Charakters. Ganz abgesehen von einigen bedeutungslosen Repräsentationsscenen

verhöhnten und verspotteten dieselben das Wirken und Leben beinahe sämmtlicher durch König Ludwig beschützter Künstler, stellten Eitelkeit, Geldgier und Neid als die Haupttriebfeder ihres Schaffens dar, suchten einzelne Schwächen der Betreffenden als den Gehalt ihres Charakters zu geben, und ergossen souverainen Spott über jede Art von Pathos, was sich in Rom und München geltend gemacht hatte. Dass dies mit Recht die Entrüstung Betheiligter hervorrief, welche sich seiner Zeit in den bekannten Erklärungen Julius Schnorrs aussprach, konnte nicht Wunder nehmen. Kaulbachs unbedingte Vertreter wollten dem freien Humor sein Recht gewahrt wissen, und beriefen sich viel auf Aristophanes. Dabei war zunächst zu erinnern, dass wo der Fürst der attischen Comödie den Gerber Kleon verspottet, die Wahrheit seines Humors von der Nachwelt empfunden wird, wo er aber Euripides und Socrates zu Objecten des Hasses macht, sein Witz das historische Urtheil nirgend beeinträchtigt hat. Auch mag darum nicht gestritten werden, ob es in Kaulbachs Recht gestanden hätte, als freischaffender Künstler und ohne Bezug zum besprochnen Zwecke, seiner Satyre den Zügel schliessen zu lassen. Dass es ein Unrecht war an der Stelle, wo er den Ruhm und die Thaten dieser Kunst verkünden sollte und musste, diese durchaus ins Fratzenhafte und Lächerliche zu ziehen, darüber kann kaum ein Streit stattfinden und deshalb musste Kaulbach den ihm zugedachten Auftrag ablehnen, wenn er ihm nach innerster Ueberzeugung nicht anders entsprechen konnte.

Eine so berechtigte Missstimmung die Fresken zur neuen Pinakothek auch hervorriefen, so verhinderten sie doch die steigende Bewundrung nicht, welche dem Fortschreiten der grossen Wandgemälde des Treppenhauses im Berliner Museum gezollt wurde. In ihnen hat Kaulbach die ganze Grösse und Eigenthümlichkeit seiner Kunst, alle Stärke seines Genius entwickelt und es war deshalb nur natürlich, dass sie stellenweis auch die Achillesferse desselben zeigen. Aber im Grossen und Ganzen gehört eine principielle Einseitigkeit dazu, um die Bedeutung, die Macht und Schönheit dieser Wandgemälde zu verkennen.

Das erste derselben stellt uns „den Fall Babels und die Theilung der Völker" vor Augen. Im Hintergrund des Bildes zerschmettert Jehova, der starke Gott des alten Testaments, den Bau, den menschliche Vermessenheit bis in die Wolken zu thürmen gedachte. In wilder Verzweiflung erblickt König Nimrod den Zusammensturz des Baus, den Ab-

fall seiner Völker, während der unglückliche Baumeister des Thurmes von Sclaven gesteinigt wird. Im Vordergrund scheiden sich die Völker der Weltgeschichte, links ziehen die Semiten mit ihren Heerden, in der Mitte stellt die charakteristische Gruppe, als deren Haupt der auf dem Büffel thronende Priester gelten muss, die götzendienerischen und finstern Nachkommen Chams dar. Rechts aber, in freier menschlicher Schöne, kampflustig und kriegerisch stolz auf dem edeln Ross, zeigen sich die Japhetiten, die Kaukasier, die Auserwählten der Culturentwicklung. Das Bild ist mit höchster Meisterschaft ausgeführt, mächtig im Gedanken, schön in den Formen und hier, dünkt uns, bleibt dem Gefühl nichts von allem versagt, was es dem Stoffe gegenüber zu begehren vermag. — Das nächstfolgende Wandbild führt den Namen, „die Blüthe Griechenlands" und vereint Alles, was in unsrer Erinnrung mit dem Glanz und Zauber der griechischen Welt verknüpft ist, um die Gestalt des Homer, der auf einem Nachen dem Strande des beglückten Hellas naht, die Heldensage zu künden. Gesetzgeber und Weltweise, Bildhauer, Baumeister und Dichter der Griechen, von Orpheus bis Aristophanes, lauschen dem Sange des Joniers, Krieger tanzen, im Tact der Verse Homers, den Schildtanz um dem Opferaltar, Thetis hört ihn, aus dem Meer steigend, den Preis Achills verkünden, auf dem Regenbogen über Allen zeigen sich im Lichtglanz die Götter des Olymp. — Das dritte und vierte Gemälde des Treppenhauses sind — mit geringen Veränderungen — die schon beschriebnen Darstellungen der „Zerstörung Jerusalems" und der „Hunnenschlacht". Alle Vorzüge dieser Werke treten in diesem grossen Zusammenhang und bei auch räumlich mächtiger Ausführung siegreich hervor. Von mindrer Bedeutung aber ist das fünfte Bild, welches „die Kreuzfahrer vor Jerusalem" darstellt und zwar wiederum schöne Einzelheiten enthält, aber doch allzusehr einer ergreifenden Wärme entbehrt, wie denn überhaupt das Reflectirte und Pointirte den Eindruck bei vielen seiner Werke stört. Keiner seiner Stoffe hat offenbar dem Künstler ferner gelegen, als dieser, bei keinem ist die Darstellung äusserlicher geblieben. Wohl fehlen die Elemente nicht, aus denen sich ein Bild des ganzen Geistes der Kreuzzüge ergiebt, wohl schwebt Christus mit den Heiligen weihend und eine Verkörperung des Gedankens, der in Allen lebt, über dem Heere Gottfrieds von Bouillon, wohl erblicken wir die gottbegeisterten Führer und Krieger, die zerknirschten und büssenden Pilger, es fehlt auch nicht an

der ganzen romantischen Buntheit und den zahlreichen weltlichen Zugaben des Kreuzheeres, aber dennoch bleibt das Gefühl in unsrer Seele, dass hier der Künstler nicht mitempfunden, nicht mit jener vollen Betheiligung seiner Phantasie, seiner Gedanken geschaffen habe, wie im Bilde der „Völkerscheidung", der „Hunnenschlacht" oder im nachfolgenden des „Zeitalters der Reformation". Kaulbach, welcher nur durch die entschiedenste Weigerung den „Landfrieden unter Maximilian" oder „den Bau des Kölner Doms" zu malen, seiner grossen Idee den gebührenden Abschluss zu geben vermochte und jahrelang gegen jene romantisch-reactionäre Geschichtsauffassung einzustehen hatte, welche zuletzt am Hofe Friedrich Wilhelms IV. Mode wurde, muss auch jetzt noch, nachdem die Ausführung seines „Zeitalters der Reformation" entschieden ist, mit vielseitigem Widerstreben kämpfen. Bei seiner Anschauung der Welt- und Menschheitsgeschichte bedeutet für Kaulbach der grosse Umschwung vom Mittelalter zur Neuzeit die eigentliche Reformation. Und die Humanisten, Naturforscher und Dichter bereits des vierzehnten Jahrhunderts, wie alle die Geistesstreiter bis zum siebzehnten, mussten auf dem Bilde so gut ihre Stelle finden, als die Reformatoren der Kirche und ihre unmittelbaren Zeitgenossen. Petrarca und Rafael durften so wenig fehlen, als Hans Sachs und Albrecht Dürer; Shakespeare und Cervantes so wenig als Hutten; Coligny, Oldenbarneveldt und Oranien so wenig als Philipp von Hessen und die lutherbefreundeten Fürsten des Hauses Sachsen. Mit einem Worte, es galt hier nicht die kirchliche Reformation allein, sondern ebenso den Humanismus, die freie Wissenschaft und Dichtung, die Natur- und Erderforschung, es galt alle jene Elemente, welche die neue Zeit heraufgeführt haben, in ihren grössten Vertretern auf einem symbolischem Bilde zur Darstellung zu bringen. Darum erblicken wir Columbus und Gutenberg, Galilei und Copernicus, Bacon und Newton, darum Erasmus und Reuchlin. Dass ausser Luther, Melanchthon, Zwingli und Calvin, auch die Vorreformatoren von Petrus Waldus und Arnold von Brescia bis zu Wiclef, Huss und Savonarola vor unsere Augen treten, haben selbst diejenigen angemessen gefunden, welche über die Gruppen der Dichter, Humanisten und Naturforscher auf dem Bilde in pfäffischen Eifer geriethen. Im Grossen und Ganzen muss jeder lebendig und nicht traditionell Empfindende Kaulbachs Anschauungen und die Gesinnung theilen, aus welcher das Werk hervorgegangen ist,

über Einzelnes lässt sich natürlich streiten. Die Schwierigkeiten der Anordnung waren hier ausserordentliche und es gehörte der volle Schönheitssinn Kaulbachs dazu, um sie wenigstens zum grösseren Theile zu lösen. Die ganze erlauchte Versammlung ist in den Hallen einer mächtigen Kirche symbolisch vereint, und die zusammengehörigen Gruppen vereinzeln sich nicht, sondern sind mit einer Fülle geistreicher Anschauung in Bezug zn einander und zu ihren Umgebungen gesetzt. Bei keinem der Wandbilder Kaulbachs fällt die Ueberzeugung des Meisters so entschieden mit der Darstellung zusammen und die Nachwelt wird mit Bewunderung auf ein Werk blicken, in welchem gleichsam ein Glaubensbekenntniss des neunzehnten Jahrhunderts abgelegt ist. Allerdings darf man fragen, ob nicht ein noch mächtigerer und nachhaltigerer Eindruck durch die Darstellung irgend einer Handlung, in welcher sich der Geist offenbarte, der hier durch eine Versammlung vertreten wird, hätte erzielt werden können. Aber abgesehen davon ist der Gedanke, welcher das Ganze erfüllt und durchweht, nicht minder ergiebig, als der feine Schönheitssinn, der Geschmack des Künstlers, der sich in jeder einzelnen Gruppe, in beinahe jeder Gestalt bewährt. —

Die sechs grossen Wandbilder des Treppenhauses sind durch mächtige Pilaster getrennt, an beiden Seiten der Doppelreihe befinden sich Thüren. Ueber den Thüren malte Kaulbach (auf Goldgrund) die allegorischen Gestalten der Sage, der Geschichte, der Poesie und der Wissenschaft, die zu seinen schönsten Schöpfungen gehören. Die Pilaster zeigen im obern Theil Isis (für Aegypten), Venus Urania (für Hellas) Italia und Germania, im untern die Gestalten von Moses, Solon, Carl dem Grossen und Friedrich Barbarossa, als Repräsentanten der Gesetzgebung. Um die Wandbilder selbst ziehen sich Arabesken mit kleinen Darstellungen, welche die ältesten Anschauungen und Ueberlieferungen der Völker andeuten. Wichtiger als diese Arabesken aber erscheint der Fries, welcher sich über den beiden grossen Bilderreihen hinzieht, und welcher eine satyrische Darstellung der Culturgeschichte durch reizende Kindergruppen enthält. Mit jenem genialen Humor, den er im „Reinecke Fuchs“ bewährt, und im Grunde mit weit grössrer Liebenswürdigkeit, lässt Kaulbach hier alle die grossen Kämpfe der Weltgeschichte durch Knaben darstellen und mit graziöser Leichtigkeit bewährt er die Wahrheit des Worts, dass von allen Geistern, die verneinen, der Schalk am willkommensten ist. Man

kann sich an der köstlichen Satyre, die gleichsam die Kehrseite der grossen historisch-philosophischen Auffassung bildet, nie genug erfreuen und erquicken, und von jenem jugendlichen Tyrannen Nimrod, der auf dem Gespielen reitet, bis zu dem Goethe- und Humboldtknaben mit Faust und Kosmos, ist eine beinah unerschöpfliche Fülle geistreicher Wendungen mit derselben Grazie und Leichtigkeit vorgetragen.

Das grosse Werk Kaulbachs nähert sich eben jetzt seiner Vollendung. Fassen wir noch einmal die vollkommen gegensätzlichen Urtheile ins Auge, die über dasselbe in Geltung sind, so erkennen wir leicht, dass die grossartigen Vorzüge des Meisters seine Verehrer unbedingt gewinnen, während einzelne Mängel die Gegner selbst bis zur Läugnung oder Unterschätzung dieser Vorzüge treiben. Der hohe Schwung und Zug seiner Gedanken, das feinste Schönheitsgefühl, eine Selbständigkeit, die durchaus nur Eignes giebt und gewährt, dazu die Macht des Humors, müssen dem Künstler wohl Begeistrung und Verehrung gewinnen. Dass er neben der idealen Formenbildung auch nach der Vollendung der Farben, nach malerischer Wirkung strebt, konnte ihm wohl im Ernst nur da zum Vorwurf gemacht werden, wo dies Streben nicht als Mittel zum Zweck, sonderu als Selbstzweck erscheint. Unläugbar ist, dass Kaulbachs Gedankenreichthum oft der dramatischen Concentration, der Einheit seiner Werke schadet, dass ein gewisser theatralischer Zug in einzelnen seiner Gruppen und Gestalten zu Tage tritt, dass er an Stelle einer schärferen Charakteristik hie und da zu typischer Allgemeinheit hinneigt, dass er mehr zum Gedanken, zur Phantasie, als zum Gemüth spricht. Alles dies zugestanden, und nun die Frage aufgeworfen, ob die Gewissheit solcher Mängel, die gegen Kaulbach mit wahrhaftem Ingrimm geführte Polemik rechtfertigen, ob sie ihm, gegen so eminente Gaben und Leistungen gehalten, von seiner vollen Geltung als einer der ersten und grössten deutschen Meister dieses Jahrhunderts etwas rauben kann, lässt sich gewiss mit unbefangnem Urtheil kaum begreifen, wie eine solche Frage je im Ernst erörtert werden konnte.

Eine so ausserordentliche Aufgabe auch die Ausmalung des Treppenhauses im neuen Museum zu Berlin war, und so sehr sie den Aufwand aller Schaffens- und Arbeitskraft eines Künstlers zu erfordern schien, so schuf Kaulbach während des letzten Jahrzehnts dennoch eine Reihe von andern Werken. Er zeichnete den Carton zu dem im südlichen Kuppel-

saal des neuen Museums von Gräf ausgeführten Wandbilde „die Unterwerfung der Sachsen durch Karl den Grossen". Er malte im germanischen Museum zu Nürnberg (in der Capelle) „die Eröffnung der Gruft Karls des Grossen durch Kaiser Otto den Dritten". Er vollendete wiederum einige Meisterportraits, unter denen dasjenige Franz Liszts für unsere Zeit ebenso charakteristisch ist, als die Portraits des Velasquez und Van Dyk für das siebzehnte Jahrhundert. Er begann beinahe zu gleicher Zeit eine „Shakespeare-Gallerie" und eine „Gallerie von Goethes Frauenbildern", welche im Stich und in photographischen Nachbildungen veröffentlicht wurden. Und wenn man sich mit Recht gegen die Blätter zum Macbeth, gegen einige andere unshakespearehafte und coquette Darstellungen verwahren musste, so verdienten die Zeichnungen zum „König Johann", zum „Sturm" nnd zu „Cäsar" die vollste Anerkennung, und unter den „Goetheschen Frauenbildern" bleibt „Werthers Lotte" ein durchaus liebenswürdiges Kunstwerk.

Das letzte grössere Werk, welches Kaulbach in neuerer Zeit vollendete, war sein grosses Oelgemälde der „Schlacht von Salamis", gleich andern historischen Bildern zum Schmuck des Maximilianeums zu München bestimmt. Die Schlacht versinnbildlicht den Sieg der Civilisation über das Barbarenthum, ist aber konkret und nicht symbolisch dargestellt. Eine Meeresbucht zwischen zwei Landzungen ist der Schauplatz der Schlacht. Sie gliedert sich in drei Hauptmassen: links die Perser, rechts die Griechen, in der Mitte der Kampf, in welchem der Sieg der Hellenen bereits entschieden ist. Themistokles bohrt eben das Schiff des persischen Flottenführers in den Grund, neben ihm schwingt Aeschylos, der Tragiker, den Schlachtspeer. Mit Entsetzen sieht Xerxes auf dem Berge links die gewaltige Niederlage, die sich für ihn im Untergange des Schiffs, das seine Frauen trug, manifestirt. Auch am Lande ist sein Heer geschlagen, dort ertönt bereits der Päan der siegfreudigen Griechen unter Aristides. Auf Thenistokles schleudert noch die flüchtende Königin Artemisia ihre Pfeile, aber wir zweifeln keinen Augenblick an seinem Siege, wenn wir sein Heldenantlitz und über seinem Haupte in den Wolken die Aeakiden als Mitstreiter wahrnehmen. Die „Schlacht von Salamis" gehört wohl zu den grössten Werken des Meisters und hinterlässt denselben Eindruck mächtiger Eigenthümlichkeit und hoher Vollendung, wie wie wir ihn von der „Hunnenschlacht" zuerst empfangen haben. —

Kaulbachs äussres Leben gestaltete sich im Laufe der Jahre zu einer so reichen und glücklichen Künstlerexistenz, wie sie nur wenigen Auserwählten zu Theil wird. Die grossen Aufträge von Berlin veranlassten ihn nicht, die bayrische Hauptstadt aufzugeben., er schuf die Cartons für das Treppenhaus in seinem Atelier zu München und widmete ihrer Ausführung in Berlin alljährlich einige Sommermonate. 1847, nach Friedrich von Gärtners Tode, wurde Kaulbach zum Direktor der Akademie der bildenden Künste ernannt. Dass ihm alle Ehrenauszeichnungen, die einem bedeutenden Künstler zu Theil werden können, nicht fehlten, versteht sich wohl von selbst. Er ward in den Adelstand erhoben, Mitglied und Ehrenmitglied fast aller Akademieen, Ritter der verschiedensten Orden. Was aber dem Künstler höher stehen muss, als sein äusseres Glück und alle Auszeichnungen, welche sich über ihn häuften, ist die Stelle, die er im Herzen seiner Nation gewonnen hat, die seinen Namen den stolzesten unsrer Zeit hinzurechnet, und ihn vor Allen unter den Meistern nennt, welche unmittelbar auf den grössten Genius der neueren Kunst, auf Cornelius folgen.

Alfred Rethel.

(1816—1859.)

Selten ist ein Talent so früh von seiner Umgebung erkannt worden, seltener noch erfüllte ein Talent in so vollem Maasse die Hoffnungen, die es erweckt hatte, und ward so spät von der Welt, für die es schafft, bemerkt — wie Alfred Rethel.*) Erst in den letzten Jahren hat diese gewaltige Kunstkraft ihre richtige Schätzung in der Kunstwelt erhalten, — als es für sein Leben zu spät war.

Alfred Rethel wurde am 15. Mai 1816 auf dem Hause Diepenband

*) *Wolfgang Müller*, Alfred Rethel. Blätter der Erinnerung. (Leipzig 1861.) S. 2

bei Aachen geboren. Sein Vater Johann Rethel, ein geborner Strassburger, kam unter dem französischen Consulat als Präfekturrath in die alte Kaiserstadt Karls des Grossen, und heirathete dort Johanna Schneider, die Tochter eines eingesessenen Geschäftsmannes. Später legte er sein Amt nieder, und gründete auf Diepenband eine chemische Fabrik. Alfred war das vierte Kind einer glücklichen Ehe. Schon aus seinem siebenten Jahre liegen landschaftliche Zeichnungen mit reicher Staffage vor, welche, so kindlich und unsicher der Zug der Hand ist, doch bereits von dem entschiedensten malerischen Blick und von der sinnigsten Naturbeobachtung zeugen. Der angeborne dichterische Sinn wurde vertieft und gesammelt durch einen Unfall, welcher vielleicht zugleich den Keim seiner späteren Geisteskrankheit legte.*) Das muntere, geistesgeweckte, und überaus lebendige Kind wurde einst von einem Wagen überfahren und am Hinterkopfe schwer verletzt. Eine ziemliche Zeit lang andauernde Harthörigkeit und mehr noch in Folge der Krankheit eingetretene Absonderung von dem Umgang mit andern Kindern, war die Ursache, dass sich der Knabe mehr mit sich selbst und seinen lebendigen Phantasieen beschäftigen musste.

Bei der sich immer mehr entwickelnden Anlage und entschiedenen Neigung znr Ausübung der Kunst, hielten es die Eltern für angemessen, ihm den Weg zur Malerei zu eröffnen. Im Jahre 1829, erst 13 Jahr alt, bezog der Knabe die Akademie zu Düsseldorf. Sein Talent wurde dort bald erkannt, „schon seine ersten Zeichnungen boten das Ansehen, als hätte ein gewiegter Künstler diese energischen Linien gezogen, schon seine ersten Compositionen riefen Gedanken auf, als wären sie der reifsten männlichen Anschauung entsprossen“.**) Hiebei machte sich in dem heranwachsenden Jüngling eine ganz andere Sinnesrichtung, als die damals in Düsseldorf bei Meistern und Schülern herrschende, geltend. Während diese sich nämlich ganz den elegisch-lyrischen Neigungen und Stimmungen der Zeit hingegeben hatten, wendete sich sein Geist, erfüllt von der Vorliebe für das Hochtragische, Epische, Heldenhafte, dem grossen Leben der Geschichte, und deren plastischer Gestaltung zu. Der Zug der Longobarden, die Schlacht Carl Martells bei Tours, der Kampf

*) *Hettner*, Alfred Rethel, biographische Skizze. Augsb. Allg. Zeitung Nr. 364 d. J. 1859.
**) *W. Müller*, Düsseldorfer Künstler. S. 14.

Rudolphs von Habsburg gegen die Raubritter, das Leben des grossen Ueberwinders des Heidenthums, des Bonifacius, beschäftigten vorzugsweise die Phantasie des jugendlichen Künstlers. So ist es denn gerade die Zeichnung, die Composition, in welcher sich von Anfang an am bedeutendsten Rethels ursprüngliches Talent, seine grosse Genialität und Schöpferkraft bekundet. Der Griffel war seines Schaffens eigentlichstes Werkzeug. Mit der einfachen Linie rief er schon jetzt Gestalten hervor, voll Leben und Wahrheit, gewaltig und kraftvoll. Schon jetzt zeigte sich, was sich immer mehr bei ihm ausbildete: er erfasst den darzustellenden Gegenstand in der einfachsten Weise und doch in seiner eigentliehen Grösse und Bedeutung, weiss jeden Träger seiner Gedanken scharf zu individualisiren, wahr und lebendig herzustellen. Er ist immer verständlich, fern von allem Suchen und Haschen nach dem Geistreichen. Man ist beim Anblick seiner Gestaltungen sofort in geistigen Besitz derselben gesetzt — desshalb kann er als einer der populärsten unter den neueren deutschen Künstlern bezeichnet werden.

Das erste grössere Bild, welches er malte, zeigt die Einzelfigur des „heiligen Bonifacius“ — wie derselbe auf dem Wurzelstumpf der ungeheueren Wodanseiche seinen Pilgerstab mit dem Kreuze aufpflanzt. Das nächste figurenreichere Bild stellt „Bonifacius als Prediger des Evangeliums unter den Heiden“ dar. Aus dieser Zeit stammen auch die Umrisszeichnungen für Adelheid von Stolterforths „Rheinischen Sagenkreis“, und andre Illustrationen.

Rethel befand sich, obwohl er, wie bereits erwähnt, nicht auf dem Boden der Düsseldorfer Anschauungen stand, doch in Düsseldorf selbst sehr wohl. Schadow hatte sein Talent bald erkannt, und liess demselben alle Förderung zu Theil werden; im Kreise von Freunden verlebte er nach der Arbeit fröhliche Stunden der Jugend. Im Jahre 1833 machte er mit einigen andern jungen Künstlern die erste grössere Reise den Rhein entlang. Mit lebendigem, ausserordentlich frischem Sinne nahm er alle die herrlichen Eindrücke in sich auf, welche der mächtige Strom und das Leben und Weben um ihn im Gefolge hat. Im Jahre 1835 wurde ihm endlich der Anblick der grossen historischen Kunst in München zu Theil. Die Vergleichung der Düsseldorfer mit den Münchner Meistern fiel nicht zu Gunsten der Ersteren aus, und machte ihn mit den heimischen Verhältnissen nicht gerade zufriedener. Der junge Maler gehörte mit seiner

ganzen Anlage auf einen Boden, auf welchem er sich an monumentaler Kunst entwickeln konnte. Diese hatte in Düsseldorf keine Zukunft, ein Umstand, der manche Künstler, wie Bendemann, bereits andere Wohnsitze hatte aufsuchen lassen. Auch mochte ihm, wenn er sich gleich sagen musste, dass er dem Meister Schadow die tüchtige Führung des Pinsels und die Mischung der Palette verdanke, dessen etwas reflectirte Lehrweise nicht mehr völlig behagen, er sich überhaupt beengt fühlen.

Desshalb verliess er Düsseldorf und siedelte nach Frankfurt a/M. über. Dort war Philipp Veit Direktor am Städel'schen Institut; derselbe zog mit seinem Ernste und seinen ganz auf dem Boden der grossen Romantiker wurzelnden Kunstanschauungen den zwanzigjährigen Rethel an. In tiefster Verehrung und Hingebung hing Letzterer an Veit. Dieser muss, vermöge des hohen geistigen Einflusses, den er auf Rethel ausübte, als dessen Meister im eigentlichen Sinne angesehen werden.

Das erste Bild, welches er in Frankfurt malte, war die „Nemesis", mächtig und ergreifend in der Composition. Es stellt die Gerechtigkeit dar, wie sie in unaufhaltsamen Fluge, mit wallendem Gewande hinter dem der That in grausem Entsetzen entfliehenden Mörder daherrauscht. „Die Gestalt der Göttin ist in Bewegung und Ausdruck so gewaltig und erhaben, der Verfolgte so schreckenvoll und fluchbeladen, die Beleuchtung so düster und schwer, dass, als durch die Verloosung des Frankfurter Kunstvereins dieses Bild in die Hände eines berüchtigten Demagogenverfolgers kam, und dieser kurz darauf in Wahnsinn verfiel, die Meinung der Menschen hierin ein thatsächliches Zeugniss von der erschütternden Wirkung des Bildes sehen wollte, und doch ist trotz dieser Kraft und Mächtigkeit der Leidenschaft die Darstellung durchaus frei von jedem Ausschweifen in das Grässliche". *) (Das Bild befindet sich im Besitze des Oberst von Reutern in Frankfurt a/M.). Noch in Düsseldorf komponirt, aber in Frankfurt ausgeführt, ist das Gemälde im Städel'schen Institut: „Daniel in der Löwengrube". Die Gestalt David's ist von edler kräftiger Haltung und grosser Lebendigkeit, vortrefflich gemalt.

Nach diesem Bilde malte er die „Auffindung der Leiche Gustav Adolfs" jetzt im Museum zu Stuttgart befindlich, und für den Kaisersaal im Römer zu Frankfurt die Portraitbilder Philipps von Schwaben, Maxi-

*) *H. Hettner* a. a. O.

milians I. und II. und Karls V., welche unstreitig zu den besten in der grossen Bilderreihe gehören, und das Charakteristische der Persönlichkeiten und ihrer geschichtlichen Bedeutung schlagend wiedergeben.

Die volle Bedeutung des Künstlers und seine bisherige Entwickelung lässt sich aber aus den seither angeführten Oelgemälden noch nicht erkennen, es gehört dazu die Betrachtung seiner zahlreichen Compositionen und Zeichnungen, welche die Fülle seiner schöpferischen Kraft noch mehr darthun. Die Bibel und insbesondere das alte Testament boten in dem Leben Josephs, Moses, Davids reichen Stoff, aus der weltlichen Geschichte reizte das Leben Kaiser Heinrich des Voglers, Kaiser Rothbarts und Rudolphs von Habsburg zu Darstellungen an. Nur theilweise fanden diese Compositionen, wie z. B. in dem Cotta'schen Bibelwerk und in Bendemann und Hübners Nibelungen ihren Weg in die Oeffentlichkeit. „Höchst anziehend ist jenes historische Idyllion, wie Rudolph von Habsburg den Bischof Werner über die Alpen geleitet. Voran der Kaiser und Bischof reitend, in traulichem Gespräch mit einander verbunden; sodann ein Zug wackerschreitender, lanzenbewaffneter Männer, darauf zwei reitende Mönche, der eine im Gebet dumpf in sich versunken, der andere froh und heiter in die weite Landschaft hinausschauend; dahinter ein dritter Mönch, welcher von seinem Maulthier herab neugierig lauschenden Landsknechten Geschichten erzählt, und endlich im Hintergrund vom Berg herabsteigend eine unabsehbare Reihe von Kriegern, singend und trinkend; eine unerschöpfliche Fülle von Gestalten und Motiven von einfachster und erfreulichster Naturwahrheit". *)

In diesen Compositionen zeigt sich vor allem der immer mehr erstarkende Zug nach individueller und markiger Charakteristik und die Geistesverwandtschaft des Künstlers mit den alten deutschen Meistern. Rethel hat bewiesen, dass der ergiebigste Boden für eine ächt nationale, lebens- und entwicklungsfähige deutsche Kunst eben vor allen die deutsche Kunstvergangenheit ist.

Rethels Leben in Frankfurt war heiter, frei, ergiebig. Entfaltete sich doch hier sein Genius zu voller Reife! Ausserdem lebte er in regem Verkehre mit seinem Lehrer Veit, mit Moritz v. Schwind, Passavant und andern Künstlern und Kunstfreunden. Neben seinen künstlerischen

*) *H. Hettner* a. a. O.

Arbeiten, brachte ihm das Studium der Geschichte die meiste Anregung, und er vertiefte seine geistigen Anschauungen auf diesem Gebiete ausserordentlich. Was Wunder, wenn diese sieben Jahre seines Strebens, seines Ringens nach Vollendung, welche nicht ohne manche von Aussen kommende Anerkennung blieben, zu den glücklichsten seines Lebens zu rechnen sind. Doch — Eines blieb jedenfalls bei einem Künstler, dessen ganze Geistesrichtung nach der grossen historischen Darstellung ging, noch zu wünschen: ein ausgedehnter monumentaler Auftrag. Aus seiner Vaterstadt Aachen sollte ihm der Glücksstern leuchten. Dort war man auf den Gedanken gekommen, den grossen Rathhaussaal stylgemäss wiederherzustellen, und mit Fresken verzieren zu lassen. Es wurde eine Concurrenz ausgeschrieben, bei welcher sich Rethel betheiligte. Seine eingereichten Entwürfe machten einen solchen Eindruck, dass ihm einstimmig der Preis zuerkannt wurde. Leider verschob sich durch allerhand Umstände, namentlich aber auch durch den in Deutschland an derartigen Unternehmungen haftenden Unstern des Zwiespalts, die definitive Ertheilung der Aufträge bis zum Jahre 1846, also um vier Jahre. Dieses Hinhalten der Angelegenheit, die Ungewissheit des Künstlers über seine nächste Zukunft, hat auf das lebhafte Gemüth desselben eine jedenfalls nachtheilige Wirkung ausgeübt. Abgesehen davon aber ist die Verzögerung auch schon desshalb zu beklagen, weil der Künstler so nur vier der grossen Fresken ausführen konnte. Andernfalls wäre es ihm vielleicht noch möglich gewesen, das ganze Werk zu vollenden. Die Einheit des grossartig begonnenen Gemäldecyclus ist jetzt völlig zerstört, da die Fortsetzung desselben in die am wenigsten geeigneten Hände gegeben ist, denen zwar die Fähigkeit, prangende Farben herzustellen, nicht mangelt, welche aber nicht von einem pietätvoll den Gedanken des Künstlers folgenden Geiste geleitet sind. So tragen die neueren Fresken, obwohl nach Rethels Entwürfen gemalt, kaum eine Spur seines Geistes in dem ihnen völlig fremden Farbenkleide.

„Durch die Räumlichkeit bestimmt, ist eine kleinere einleitende Composition vorangestellt, die Erbrechung der Gruft Karl des Grossen im Jahre 1000 durch Kaiser Otto". In gedrängter Kürze hat der Künstler den ergreifenden Moment dargestellt, mit innerster Betheiligung der Seele, und wenn man seine Darstellung mit der Kaulbachs im germanischen Museum zu Nürnberg vergleicht, so kann man keinen Augenblick

zweifelhaft sein, auf welcher Seite die höhere Wahrheit, der grössere historische Ernst zu suchen ist.

Die sieben grossen Compositionen, welche auf dieses einleitende Bild folgen, das zugleich als Epilog zu dienen vermag, stellen die hervorragendsten Thaten und Ereignisse aus dem Leben und der Geschichte Karls des Grossen dar: „die Zerstörung der Irmensul bei Paderborn", den „Sieg über die Saracenen bei Cordova", „den Einzug in Pavia", „die Taufe Wittekinds und Alboins", „die Krönung Karls in Rom durch Papst Leo III.", „die Erbauung des Aachner Münsters", „die Abtretung der Kaiserwürde an seinen Sohn Ludwig". Nur die vier ersten dieser Darstellungen hat der Künstler al fresco vollendet. Ausserdem fanden sich noch einige weitere Compositionen, wie „die Kirchenversammlung zu Frankfurt unter des Kaisers Vorsitz", „Karl der Grosse und die Quellnymphe zu Aachen", und „Karl der Grosse und seine Hofleute auf einer Jagd", in des Künstlers Nachlass vor.

Rethel hatte, wie bereits angedeutet worden, geglaubt, mit den Aachener Arbeiten sehr bald beginnen zu können. Er beschäftigte sich desshalb mit dem Plane, eine Reise nach Rom zu unternehmen, um dort an den Fresken Michel Angelos und Rafaels zu studieren und womöglich die ersten Cartons zu zeichnen. Wenn diese Hoffnung auch nicht in Erfüllung gehen sollte, so war die im Jahre 1844 wirklich unternommene Reise nach Rom für den Künstler von grosser Bedeutung. Er fand dort an den Werken der alten Meister die Bestätigung, dass er auf dem rechten Wege sei. Diese Erkenntniss erhob sein Bewusstsein, und nicht ohne Dankgefühl dachte er dabei an seinen Lehrer Veit, der ihn auf diesen Weg geleitet. Insbesondere erfreute er sich an den Fresken des Rafael im Vatikan und versenkte sich dort in die eingehendsten Studien.

Die moderne Kunstwelt in Rom muthete ihn nicht an. Er selbst schreibt darüber: „Der bei weitem grössere Theil der Künstler huldigt der modernen Kunst und speculirt demnach auf die Fremden und mit Glück, ist aber bei diesem Manöver so verachtungswürdig, so aller Würde bar, und leider stehen da die Deutschen obenan, dass es ein Jammer ist. Wie ihr Sinn, so ihr Machwerk; raisonnirt, schlechtgemacht, gelobhudelt, kritisirt wird unter einander, wie vielleicht beim Thurmbau zu Babel". Es hatte schon die Zeit der sogenannten „Römer" begonnen. Rethel hatte mit dieser Künstlercolonie nicht viel zu schaffen, er stand allein.

und arbeitete und strebte rüstig vorwärts. In die Zeit seines römischen Aufenthalts fällt noch der Beginn des bedeutendsten Werkes Rethels, der Aquarellzeichnungen vom Zug Hannibals über die Alpen. Schon der Gedanke, diesen Stoff zur Bearbeitung zu nehmen. weist darauf hin, wie Rethels Empfindung von dem historisch Bedeutsamen erfüllt war, und wie selbständig er in der Wahl der Stoffe verfuhr. Noch nie vor ihm ist dieses welthistorische Ereigniss Gegenstand malerischer Bearbeitung gewesen.

„Das erste Blatt, als Einleitung und im Format etwas kleiner, als die andern, führt uns mitten hinein in die mächtig ragenden Eisfelder und Gletscher. Die Sonne gar mancher Jahre hat die Reste eines römischen Mauerbrechers, Elephantenschädel und Pferdeknochen herausgeschmolzen; erschreckt und staunend betrachten sie die Hirten. Zwei Männer und eine Frau sitzen auf einem Felsstück, Grauen und Verwunderung in allen Bewegungen, und vor ihnen steht ein alter Hirt, weissbärtig, auf seinen Stab gestützt, den treuen Hund an der Seite, mit beredtem Ausdruck aus seiner Erinnerung erzählend, von den gewaltigen Heermassen, die einst über diese Berge gezogen, und zum Theil der Uebermacht der Natur unterlegen sind; eine hinter ihm stehende halbverdeckte Gestalt deutet mit erhobenem Arme hinauf auf die riesige Alpenwelt, welche dem vordringenden Feinde so viel Mühsal gebracht hatte“.*) Rethel hat hier in feinfühlender und geistvoller Weise die Stimmung des Beschauers vorbereitet, und damit zugleich eine Empfindung getroffen, welche Jeden, der den Boden eines historisch bedeutsamen Ereignisses betritt, zu beschleichen pflegt. Das zweite Blatt stellt das Heer selbst dar. Die hochgehelmten Karthager, die schwarzen Numidier mit farbigen Tüchern um das Haupt und mächtigen Speeren, die braunen Abyssinier mit ihren weissen Gewändern, hochoben sitzend auf den Rücken der Elephanten! Krieger zu Pferd setzen über das wild dahinrauschende Wasser, andern dienen umgestürzte Bäume als Brücke, einer watet durch die Fluthen, und trägt die Kleider auf dem Schilde über dem Haupt; Hirten, welche den Weg gezeigt, stehen auf ihre Stäbe gestützt am Ufer und betrachten mit grimmigen Blicken die sieghaft vordringenden Feinde. Ein junges blondhaariges Weib, das Kind im Arm, entflieht mit jäher

*) *H. Hettner* a. a. O.

Hast, und eine Alte mit greisem Haar in ein braunes Gewand gehüllt, sitzt regungslos im Vordergrunde, sie gleicht einer wahrsagenden Sibylle, den Untergang der stolzen Männer im Geiste vorherahnend. Im fernen Gebirge erblickt man eine phantastische Gestalt, die den Geist der Alpen darstellt. Das dritte Blatt schildert die Mühen und Gefahren des emporsteigenden Heeres, der Sturm saust in den Baumesgipfeln und die hochfliegenden, gepeitschten Gewänder bekunden, wie kalt und eisig er daherbrauste. Die wilden Bergbewohner haben sich auf den Gipfeln, hinter Vorsprüngen und Felsblöcken verborgen. Sie stürzen Baumstämme und Felsstücke auf das Heer hinab. Die Leiche eines Anführers wird auf seinem Pferde vorbeigeführt. Traurig gesenkten Hauptes geht das edle Thier dahin, und lässt sich kaum vor dem jähen Abgrund zurückhalten. Ein Krieger sinkt, von der Schleuder tödtlich getroffen, nieder, sich krampfhaft an seinen Genossen anklammernd, der wild nach dem Thäter zeigt. Dieser aber, der kühne Sohn der Berge, das Wolfsfell über den Kopf geworfen, setzt an seinem langen Stabe in gewaltigem Sprung über die Schlucht, dem Feinde zu entgehen, Schreck und Ermüdung hat sich des Heeres bereits bemächtigt, ängstlich schauen die Einen nach den herniederrollenden Felsstücken, andere rufen den Nächstfolgenden Warnung vor den drohenden Gefahren zu. Das vierte Bild führt in die starre Schneeregion. Zwischen aufgethürmteu Eisblöcken schreitet das Heer hindurch, voran die Hirten als Führer mit ihren Hunden. Ihnen folgen die Elephanten mit dem Oberfeldherren, dann Krieger, welche Kranke und Erschlagene tragen, langsam bis in weite Ferne bewegt sich der Zug aus der Tiefe herauf. Auf allen Gestalten das Gepräge der Ermattung, des Schreckens in unvergleichlicher Wahrheit. Ein Greis verhüllten Hauptes sucht mit prüfendem Stabe den Weg, aber der Sohn drängt ihn zurück, um die sichere Stelle zu finden. Vor zwei entsetzt aufschreienden Männern ist soeben ein Gefährte in den Abgrund gestürzt. Nur noch ein Stück des Mantels gewahrt man, und die kramphhaft sich in das Eis einkrallenden Finger; an der andern Seite des Wegs sitzt eine Gruppe Erfrorener, in ihre Mäntel gehüllt, in sich zusammengekauert, Verzweiflung als letzte Empfindung des dahinfliehenden Lebens auf dem vom Tode gebleichtem Antlitz. Das fünfte Bild führt uns in eine tiefe Felsenkluft, wo wir das Bild entsetzenvoller Vernichtung schauen. Zerschmetterte Elephanten, todte Pferde, ringsum Leichen von Kriegern, zwischen

den riesigen Eisblöcken. Sie Alle sind durch eine täuschende Schneedecke gebrochen. Von der Wucht des Falles sind die Bäume der Schlucht geknickt, Mäntel hängen gespenstisch an den Zweigen, an einem zersplitterten Ast hat sich ein Krieger, den Kopf nach unten, im Falle mitten in der Brust aufgespiesst und in all' diesem Grauen keine Spur des Lebens mehr, nur zwei Adler zerfleischen den Leichnam eines Elephanten und ein Fuchs schleicht heran, ihnen den Raub streitig zu machen. Auf dem sechsten Blatt endlich nach all' den Drangsalen, Tod und Verderben — das Ziel! Auf dem Felsenvorsprung steht siegesfreudig Hannibal, der Held. Jubelnd zeigt er hinab in die lachenden Gefilde Italiens. Mühe und Gefahr vergessen, Jubel überall, schmetternd klingen die Töne der Tuba darein. Ein gewaltiges Adlerpaar rauscht vor dem Helden in die Luft, und senkt sich dann hinab in die Tiefe, die Siegesbahn des kühnen Ueberwinders bezeichnend, — staunend blicken ihnen die Krieger nach.

Die Aquarellen des Hannibalzuges bezeichnen am kenntlichsten die Eigenthümlichkeit des Künstlers, sie sind von einem wahrhaft Shakespeareschen Geiste erfüllt, und wenn sie hie und da den Ton des Grauenerregenden mit fast überreizter Phantasie anzuschlagen scheinen, so wird bei genauerer Betrachtung doch nirgend die mannhafte Zucht des Denkers vermisst.

Im Jahre 1846 wurde endlich die Ausführung der Fresken zu Aachen definitiv beschlossen. In den folgenden Sommern, und zuerst im Jahre 1847 finden wir den Künstler thätig bei der Ausführung seiner Fresken und zwar zuerst bei dem Bilde „Otto in der Gruft Karls des Grossen". Den folgenden Winter brachte er in Düsseldorf bei den Seinigen zu, und malte hier sein letztes Oelbild „den heiligen Bonifacius". Im Sommer 1848 vollendete er in Aachen das zweite Bild „den Sturz der Irmensäule". Die folgenden Winter verbrachte er meist in Dresden, wo seine Hauptbeschäftigung die Zeichnung der grossen Cartons ausmachte. Während der Winter in angenehmen, sein Streben manichfach fördernden Verkehre mit Schnorr, Rietschel, Bendemann, Hübner und Reinick, der Familie Grahl, verbracht wurde, war dagegen der allsommerliche Aufenthalt in Aachen für den Künstler nicht beglückend. Er lebte hier einsam, nicht verstanden, nicht gefördert; mancherlei Unzuträglichkeiten und Reibungen mit der dem Künstler nicht gewogenen Partei in der Stadt, versetzten seinen Geist häufig in die allertrübste Stimmung.

Obwohl damals zu Aachen auf dem Gebiete der weltlichen Historienmalerei eines der bedeutendsten Werke geschaffen wurde, welche Deutschland aufzuweisen hat, entbehrte Rethel doch gänzlich jeder Anerkennung. Die Düsseldorfer Künstler wandten ihm fast gar keine Theilnahme zu, keiner kam, um sich nach seinen Arbeiten umzusehen, in den öffentlichen Organen der Presse war davon keine Rede. Da die Malereien nicht im bestechenden Farbengepränge erscheinen, sondern dem ernsten Wesen des Künstlers gemäss mit grösster Einfachheit, aber mit geradezu bewunderungswürdigem Feingefühl für monumentale Wirkung, ausgeführt sind, wurden sie wohl gelegentlich herabgewürdigt. So bemächtigte sich denn nach und nach seines Geistes eine immer trübere, düstrere Stimmung — aber Nichts von kränklicher Schwäche hatte diese Lebensanschauung an sich, sie war getragen von einer schneidigen Schärfe der Gedanken, und von der höchsten Gediegenheit der künstlerischen Gesinnung, und wenn Jugend und Glück einmal wieder dem Künstler zu lachen schien, da lässt er uns in die erquickenden Bilder von hoher, wenn auch immer ernstdurchhauchter Schönheit, welche seine Seele erfüllten, schauen.

Der Künstler hatte ein starkfühlendes Herz für die Geschicke des Vaterlandes, die Einheit Dentschlands war auch ihm ein schönes Ideal, allein er war ein Feind der überstürzenden Bewegung, und so trug er die Ueberzeugung in sich, dass die extreme Partei im Jahre 1848 das zu erreichende Ziel nur in weitere Ferne gerückt. Er wollte diese Ueberzeugung aussprechen, hat diess in dem Holzschnittwerk „Auch ein Todtentanz“, das mit Versen von R. Reinick im Jahre 1848 erschien, gethan und sich damit ein unvergänglickes Denkmal errichtet. Mit einer ebenso erhabenen, als bittern Ironie, phantasiereich, schwungvoll und klar, dazu mit der Nervenkraft eines alten Meisters führt er die Revolution als Spiessgesellin des Todes in sechs grossen Blättern vor. List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit und Blutgier bringen dem Tode das Rüstzeug heran, der reitet mit wilder Hast auf stöhnendem Gaul. die Hahnenfeder auf dem Hute, nach der Stadt, und wiegelt die Bevölkerung auf, die ihm jauchzend zufällt, da er die Werthlosigkeit der Krone darthut. Der Tod überreicht dann dem aufgewiegelten Volk das Schwert der Volksjustiz. Von ihm zur Barrikade geführt, kämpft und stirbt es da. Damit ist sein Zweck erfüllt, die „Gleichheit“ wenigstens ist erreicht, wenn auch nicht die Freiheit, und hoch zu Rosse zieht der Held der Revolution davon.

Nicht ohne Erschütterung kann man diese Blätter betrachten, in denen die Wucht des Talents sich mit schneidender Laune, oft unheimlich dämonischer Lust, zugleich aber auch mit ernster Hoheit ausspricht. Ein anderer Holzschnitt aus jener Zeit stellt den „Tod als Würger" dar. „Die Anregung zu dieser Composition hatte Rethel durch die Erzählung erhalten, wie im Carneval 1831 zu Paris, mitten in der Freude des Maskenballs, die Cholera auftrat, und ihre Opfer aus den Reihen der Tanzenden forderte. Der Tanzsaal wird von den entsetzt davon fliehenden Tänzern verlassen; auf dem Boden umher liegen die Leichen, noch angethan mit der Harlekinsjacke des Mummenschanzes, aus der verschobenen Larve lugen die grässlich verzerrten Züge; nur ein mumienhaftes Gespenst, die Cholera, hat den Platz behauptet und hält gleich einem Scepter die siegreiche Geissel in der Knochenhand, der Tod mit langem Stabe, welcher das grinsend lachende Knochengesicht und die tanzlustigen knöchernen Beine enthüllt zeigt, ist der einzige Spielmann geblieben, mit wildem Behagen tolle Melodieen der Geige entlockend. Und als letztes Bild dieser Art, als ruhiger Abschluss die Schauer der unerbittlich wachgerufenen Eindrücke mit liebreichem Humor versöhnend, tritt uns „der Tod als Freund" entgegen. Wir schauen in das malerisch ärmliche Gemach des alten Thürmers, welcher ein langes mühevolles Alter hier oben auf der hochragenden Spitze des Münsters in freudloser Einsamkeit lebte; eine weite fruchtbare Flur liegt tief unter uns, verklärt vom Schimmer der untergehenden Sonne. Jetzt ist der Alte sanft und ruhig, die welken Hände zum Gebet gefaltet, auf seinem Armstuhl entschlafen, es zeigt das gebrochene Auge, dass es der letzte ewige Schlaf ist. Der Tod in seinem langen Talar zieht mit knöcherner Hand die Abendglocke, aber ernst, sinnend, denn er weiss, er brachte dem Müden Ruhe und Erquickung".*)

Neben diesen Compositionen, zu deren Darstellung er sich in richtiger künstlerischer Empfindung des derben scharfschraffirten Holzschnittes nach Art und Schnittstyl der alten Meister bediente, entstanden einige Zeichnungen, wie „der Durchgang Josua's durch den Jordan mit der Bundeslade", „die Beerdigung Frauenlobs durch edle Jungfrauen", „die Krönung des Sophocles und die Verwerfung des Euripides durch

*) *Hettner* a. a. O.

Aeschylos, nach den Fröschen des Aristophanes", „die drei Stände", „Illustrationen zu Luthers Lied: eine feste Burg ist unser Gott".

Im Jahre 1850 verlobte er sich mit Maria Grahl, der Tochter des Malers Grahl in Dresden. Das Glück jener Tage und die frohe Aussicht auf eine sich daran knüpfende lichtere Zukunft, und ein liebeerfülltes Leben schien alle düsteren Anwandlungen zu verscheuchen: eine liebliche Schöpfung seines Brautstandes sind die zwölf Zeichnungen zu den 12 Monaten des Jahres als Kalenderverzierung. Allein bald nach der im Herbst 1851 erfolgten Verehelichung erkrankte seine jugendliche Frau an einem heftigen Nervenfieber, sie stand am Rande des Grabes. Dieser jähe Uebergang von Glück zum tiefsten Schmerz mag auf das ohnediess schon sehr erregte Gemüth des Künstlers zerstörend gewirkt haben. Noch einmal leuchtete ihm des Glücks wohlthuende Sonne, seine Frau genas zu neuem, frischen Leben. Die Beseligung dieser Zeit hat er in der wahrhaft ergreifend schönen Composition „die Genesung", welche später trefflich in Holz geschnitten wurde, niedergelegt. Man kann diese einfach grossartige, und doch wieder so innig-gemüthvolle Darstellung nicht ohne die tiefste Rührung betrachten. Die Genesene, ein junges Weib, sitzt in einem bequemen Sessel, in liebender Hingebung und naivster Bewegung ihr Haupt an die Brust der sorglichen Pflegerin, der Cura, zu lehnen, welche die zarte Gestalt wärmer mit Gewändern umhüllt; während die Genesende die durch das Fenster hereinströmende Frühlingssonne und Frühlingsluft einschlürft, richtet sie zugleich freudig die Blicke nach der Gesundheit, welche an der Hand der Wissenschaft hereingeschwebt ist mit Licht und Sonne und Frühlingsgrün. Hinter dem Stuhle der Genesenden steht die Pietas mit gefaltenen Händen, dem Himmel dankend. Die Krankheit mit Mohnkranz und Sichel flieht aus dem Gemach durch das Dunkel der Thüre.

Bald aber nahmen des Künstlers seelische und leibliche Kräfte ab. Eine mit seiner Frau im Sommer 1852 nach Italien unternommene Reise sollte ihm die Gesundheit wiedergeben, deren beglückende Wiederkehr er eben noch so ergreifend geschildert. Statt dessen zeigten sich in Rom die entschiedensten Spuren der Geisteszerrüttung. Er sollte nicht mehr genesen. Von den Seinen liebevoll verpflegt, lebte er fortan in Düsseldorf, ohne Spur geistigen Bewusstseins. Erst am 1. Dezember 1859 wurde „ihm der Tod, wie er es einst so tief empfunden geschildert hatte, ein

Freund und Tröster". Am 5. Dezember wurde er beerdigt. Damals — kurz vor dem Tode des Künstlers — konnte noch der Unverstand auf das Gutachten einer bekannten Kunstautorität hin beabsichtigen, die herrlichen Fresken im Rathhaussaale zu Aachen, eines der schönsten Denkmale neuester deutscher Kunst übermalen zu lassen, damals hätte sich wohl noch eine freche Hand gefunden, welche diese Vandalenthat vollführt hätte, — heute würde das deutsche Volk, welches in Rethel einen seiner trefflichsten Meister erkannt hat, eine solche Verhöhnung deutschen Geistes niederzuschlagen wissen. So sühnt das Vaterland — freilich zu spät — durch Anerkennung und Verehrung, was es im Leben der Dahingeschiedenen versäumt hat.

Moritz von Schwind.

Es giebt in der Kunst prometheische Erscheinungen, welche, ohne mit einer besondern Leichtigkeit des Talents ausgerüstet zu sein, dennoch durch den Einsatz eines hohen Charakters, einer eisernen Willenskraft, und eines grossen Herzens das Höchste erreichen, und wieder giebt es andere, über welche die freundliche Natur gleichsam ein Füllhorn vielseitiger und anmuthvoller Gaben der Phantasie, des Geistes und Humors ausgegossen hat, dass sie mit Leichtigkeit das Leben in bunter Schilderung darzustellen vermögen, bald mehr die tiefe Innigkeit der Empfindung, bald mehr die schöne Anmuth der Erscheinung, bald mehr die launige Seite des Lebens, und den ausgelassenen Witz herauskehrend. Solchen glücklich begabten Naturen fällt das Meiste spielend zu, sie vermögen beinahe Alles, und nur Eines bleibt ihnen versagt: den wahrhaft tragischen Ernst zur Darstellung zu bringen, und, wenn sie auch das Gemüth erheitern, bewegen, ja selbst rühren und mächtig ergreifen können, so werden sie das Herz im tiefsten zu erschüttern nie im Stande sein. Zu diesen Naturen ist einer der liebenswürdigsten deutschen Meister der Neuzeit, Moritz von Schwind, unzweifelhaft zu rechnen.

Moritz von Schwind wurde am 21. Januar 1804 zu Wien geboren. Sein Vater, dessen Familie aus Norwegen stammte, war der Sohn eines

k. k. Zolleinnehmers tief im Böhmerwald. Letzterer liess den Sohn, wahrscheinlich nicht ohne manche Opfer, studiren. Der junge Student eignete sich mit grosser Gewandtheit die Umgangsformen der höhern Gesellschaft an. Wir finden ihn bald für einige Zeit als Vorleser im Hause des allmächtigen Ministers Fürsten von Kaunitz angestellt. Durch dessen Vermittelung theils, theils durch die von ihm selbst angesponnenen Verbindungen befördert, gelangte Schwinds Vater später im öffentlichen Leben zu der ziemlich hervorragenden Stellung eines Hofsekretärs. Schwinds Mutter war aus der in der damaligen Geldaristokratie keine unbedeutende Stellung einnehmenden Familie Holzmeister. „Sie war in Wien geboren, und im Glanz und Schimmer eines reichen und angesehenen Hauses erzogen, eine reichbegabte Frau von lebhaftester Phantasie und poetischer Lebensanschauung". *) Moritz war das dreizehnte Kind in der auch nachher noch mit Kindern gesegneten Ehe der Eltern. Es war natürlich, dass er bei so vielen Geschwistern sich vielfach selbst überlassen war, und seinen kindlichen Träumereien mehr nachgehen konnte, als ein stets von der Aufmerksamkeit der Eltern umgebenes Kind. Zu den ersten Eindrücken seines Lebens gehörte vor Allem der Anblick der in der Nähe der elterlichen Wohnungen damals noch sehr zahlreich in Wien anwesenden Türken und Griechen. Versetzte ihn der Anblick dieser fremdländischen Gestalten in die Märchen des Orients, so trug ein längerer Aufenthalt des siebenjährigen Knaben bei einem Oheim mitten in den tiefernsten und einsamen Gebirgen des Böhmerwaldes dazu bei, seine innerliche Richtung noch mehr zu befördern. Als er wieder nach Wien zurückgekehrt war, erfüllte sich ihm ein langgehegter Wunsch, als Diener des Priesters am Altare zu stehen, und es gab wohl keinen Glücklichern, als ihn, da er zum erstenmale in dem weissen Schmuckgewand der Kirche als Ministrant in dem „Schottenhofe" fungiren durfte.

Schon in seine früheste Schulzeit reicht die Freundschaft mit Bauernfeld, Nicolaus Lenau, und Andern, welche die Vielseitigkeit seiner Phantasie wach rief. Als Schwind die Universität bezog, um dort zunächst den üblichen philosophischen Cursus durchzumachen, starb im Jahre 1819 sein Vater. Diess brachte in den Verhältnissen der Familie

*) Studien zur Charakteristik deutscher Künstler der Gegenwart VIII. Dioskuren. Jahrgang IV. v. J. 1859.

eine grosse Aenderung hervor. Die Mutter scheint genöthigt gewesen zu sein, sich bedeutend einzuschränken. Sie bezog mit ihren Kindern ein still gelegenes, der Grossmutter gehöriges Häuschen am Wall, genannt „zum Mondschein". Ein poetischer Aufenthalt — in einer stillen engen Gasse, hinter dem Häuschen ein kleiner Hausgarten, von den Fenstern des Hauses aus ein Blick auf die grosse Stadt weit hinab. Schwind wurde in dieser Zeit mächtig von den Bestrebungen der romantischen Literatur berührt, er fühlte, dass man ihnen am besten auf dem Wege der Kunst sich anzuschliessen vermöge, und da er jederzeit Anlage und Neigung zur Ausübung der Kunst gezeigt hatte, beschloss er das Studium aufzugeben und sich gänzlich derselben zu widmen. Er trat in Ludwig Schnorrs Atelier ein. Jetzt begann für ihn eine Zeit ernsten Strebens auf allen Gebieten der Kunst. In dem stillen Häuschen seiner Mutter wurde besonders viel musicirt und gelesen. Haydn, Mozart, vor allem aber Beethoven war es, der den empfänglichen Freundeskreis, unter welchem häufig Schubert, Lenau, Anastasius Grün zu finden waren, begeisterte. Schwind blieb etwa nur ein Jahr Ludwig Schnorrs Schüler und trat dann zur Akademie über, wo er freilich nicht viel das ihm eigenthümliche Talent fördern konnte. Neben seiner malerischen Weiterbildung widmete er seine freie Zeit hauptsächlich der Musik. Aus jener Zeit schreibt sich auch seine Freundschaft mit Franz Lachner her. Im Jahre 1827 endlich gelang es Schwind, eine Reise nach München unternehmen zu können. „Was er dort sah, begeisterte ihn, und liess ihm in Wien keine Ruhe mehr. So beschloss er denn ganz nach München überzusiedeln, was freilich wegen der finanziellen Seite der Sache mit grossen Schwierigkeiten verbunden war. Doch seinem eisernen Willen gelang es endlich. Der Erlös aus dem Verkaufe eines Bildes diente dazu, sich von allen Verbindlichkeiten in Wien loszumachen, und die Kosten einer Fussreise nach München zu bestreiten. Als er im Herbste 1828 mit leichtem Sinne und noch leichterem Gepäck über die Isarbrücke schritt, war sein Capital auf weniger als 30 Gulden zusammengeschmolzen. Aber das machte dem jungen Manne, der sich des in seiner Brust schlummernden Schatzes wohl bewusst sein mochte, wenig Sorge".*)

Eine der ersten Arbeiten, durch welche sich Schwind in München

*) A. a. O. Dioskuren 1859 No. 68.

einführte und seine eigenthümlichen Gaben bekundete, war der „wunderliche Heilige", ein Blatt in Wasserfarben, auf dem er die Erlebnisse zweier sprechend ähnlicher Zwillingsbrüder, die an Gemüth von einander durchaus verschieden, und die er sich als Eremiten in der Einöde lebend dachte, darstellte, indem er sie in mancherlei Berührung mit der Welt kommen lässt, bei der ihre Aehnlichkeit und ihre innern Gegensätze köstliche Verwickelungen herbeiführen. Das Blatt lenkte durch seine Anmuth und Sinnigkeit, und durch die Heiterkeit des Vortrags die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Künstler, der die ersten Jahre in München in lebhaften Verkehr mit begabten, gleich strebsamen Freunden, sehr glücklich, wenn auch in sehr bescheidenen Verhältnissen verbrachte.

Im Jahre 1832 war der Königsbau in München soweit vollendet, dass mit der künstlerischen Ausschmückung desselben begonnen werden sollte. Man beschloss das Bibliothekzimmer der Königin mit Darstellungen zu den Gedichten Ludwig Tiecks zu schmücken, und übertrng diese Aufgabe in sehr glücklicher Wahl Schwind. Er malte Bilder zum Fortunat, zur Genoveva, zum Blaubart, Runenberg, gestiefelten Kater, zu den Elfen und zum Octavian; ferner in Arabesken Anspielungen auf das Rothkäppchen, Däumchen, den blonden Eckbert, die schöne Magelone und Melusine, ein Titelbild, aus dem Prinzen Zerbino, die Dichtkunst, umgeben von verschiedenen Dichtern.

Unmittelbar hierauf componirte er eine Folgenreihe von Bildern zu der anmuthigen Sage von der Reismühle bei München, und Carl's des Grossen Herkunft aus dieser Mühle,*) für die Burg Hohenschwangau, die sich damals Kronprinz Maximilian von Baiern herstellen liess, welche Compositionen leider aber nicht von Schwind ausgeführt wurden. Hier muss denn überhaupt der Unsitte in dem Münchener Kunstleben gedacht werden, dass nur allzuhäufig die von dem Einen herrührenden Entwürfe von anderen, ganz heterogenen Kräften ausgeführt wurden. Dieses Durcheinanderwürfeln und Werfen zeigt am Ende bei allem so hohen Kunsteifer doch nichts anderes, als den Mangel an ächt menschlichem Verständniss, an wahrhafter Freude am Organischen, ein Mangel, der nicht als einer der leichtesten Schatten auf dem heute völlig zerfahrenen Kunst-

*) *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. V. S. 136.

leben Münchens liegt. Ein Kunstwerk verdient nur in Wahrheit ein solches genannt zu werden, wenn sich Entwurf und Ausführung harmonisch durchdringen. Die Farbe ist nichts zufällig zum Gedanken Hinzukommendes, es ist ein mit dem Gedanken zugleich Entstandenes, und nur in den wenigsten Fällen wird ein Anderer in der Ausführung die Intentionen, die der erfindende Künstler gehabt hat, völlig zu erfassen, und ihnen gerecht zu werden vermögen.

Im Jahre 1834, also nach einem fast siebenjährigen Aufenthalte in München, während welches er auch mit Spindler und Duller bekannt geworden war, beschloss der Künstler, Italien zu bereisen. Bald trat er auch die Reise dahin über Wien an. Allein kaum in der Vaterstadt angekommen, in welcher er die alten Freunde wieder einmal begrüssen wollte, erkrankte er heftig an den Blattern, welche ihn ziemlich lange Zeit an das Lager gefesselt hielten. „Kaum genesen, setzte er indess seine Reise fort, und wandte sich nach einem kurzen Aufenthalte in Florenz dem ewigen Rom zu. Aber es waltete kein freundliches Gestirn über dieser Reise. Auch in Rom sollte seines Bleibens nicht lange sein. Die asiatische Cholera, der unheimliche Gast, hatte sich in den Mauern der Weltstadt eingefunden, und forderte täglich mehr und mehr Opfer. Die Anstalten, welche die päpstliche Regierung zur Bekämpfung des Uebels und zur Linderung der öffentlichen Kalamität traf, waren nicht die besten, und hatten nicht selten den entgegengesetzten Erfolg. Ein Aufenthalt zu Rom unter solchen Umständen bot wenig Erfreuliches. Zu den vielen fremden Künstlern, welche zu jener Zeit abreisten, gehörte auch Schwind.“*) Man hat die Empfindung, als habe Schwinds Entwickelung weniger, als die mancher andern, und mancher bedeutenderen Künstler durch die Beeinträchtigung der römischen Studienzeit leiden können. Wenigstens liess er sich durch die halb verlorene Italienfahrt nicht in rüstigem Schaffen unterbrechen. Noch in Venedig entwarf er eine Composition für Hohenschwangau „Rinaldo und Armida“, und in München angekommen, begann er alsbald, von Julius Schnorr hiezu veranlasst, für den Saal Rudolfs von Habsburg im k. Saalbau einen Fries zu komponiren, in welchem die Folgen des durch Kaiser Rudolph geordneten und neu aufblühenden bürgerlichen Lebens in Deutschland in

*) Dioskuren a. a. O

einem Festzug von Kindern dargestellt sind. Die Ausführung selbst wurde nicht in seine Hand gelegt.

Aus demselben Jahre stammt ein Bild „der Traum". Ein Gefangener sieht, auf das harte Strohlager am Boden hingestreckt und halbwachend glücklichen Träumereien hingegeben, gütige Kobolde damit beschäftigt, ihn aus seinem Gefängnisse zu befreien. — Bald darauf hatte Schwind durch den kunstliebenden Dr. Crusius auf Rüdigsdorf bei Kohren den Auftrag erhalten, einen Saal mit Wandgemälden und zwar aus der Mythe von Amor und Psyche zu schmücken. Schon während dieser Zeit trug er sich mit dem Entwurfe zu dem Bilde „Ritter Curts Brautfahrt", das er kurz darauf — und zwar im Jahre 1839 — in Wien malte.

Der heitere Meister führt uns auf den budenbesetzten Marktplatz einer kleinen mittelalterlichen Reichsstadt, umgeben von wunderlichen alten Häusern, von denen jedes eine sprechend launige Individualität ist. Ueber dem Brunnen die Rolandssäule kündet den Blutbann. Hinter der Stadt erheben sich Wald, Flur und Berg, und auf ihm das Hochzeitsschloss. Das Leben an den Wegen am Berg und vor dem Schlosse zeigt die Vorbereitungen zur Hochzeit, und einige unangenehme Abenteuer des Ritters, wie die Begegnung mit einem Feinde, die mit einer tüchtigen Bläuerei endet, mit einer verlassenen Geliebten, die er wohl auf — Gott weiss was — vertröstet. Wir finden den Ritter endlich auf dem Markt der Stadt vor den Buden. Wahrscheinlich hat er Einkäufe für die Braut machen wollen und wird von allen alten Gläubigern erkannt. Alle dringen, von allen Seiten auf ihn, die Schaarwache, welche sonst nicht gern sich mit derlei Dingen zu befassen scheint, wird von dem Amtsschreiber aufgefordert, den Ritter in Haft zu nehmen. Aufruhr überall, von allen Thüren, Fenstern, sieht man sich nach dem Spektakel um, dessen Gewirr durch den Muthwillen der Jugend, durch Seiltänzer und Possenreisser, die gerade des Wegs daher ziehen, durch die klatschenden Mägde am Brunnen vermehrt wird. Manche benutzen die Verwirrung um im Trüben zu fischen, wie eines alten Juden Tochter, die heimlich einen Liebesbrief in Empfang nimmt. In all dem Tumult, die Verlegenheit des Ritters wirklich mehrend, tritt der stolze Vater der Braut mit dieser und der Sippe auf. Die Braut fällt in Ohnmacht und wird von einem zarten Vetter aufgefangen, und man fühlt mit dem erlegenen Ritter schlagend die Wahrheit des Wortes „Widersacher, Weiber, Schulden,

ach kein Ritter wird sie los.“ — Das köstliche Bild ist allgemein durch den vielfach verbreiteten Thäter’schen Stich bekannt, es bedarf keiner weiteren Worte. Schwind hat mit dem Ritter Curt die gesunde und kernhafte Seite der Romantik, welche reich an Humor ist, mit einer echt deutschen Lebensgestaltung, mit tausend Bezügen zu unserm heutigen Denken und Empfinden, getroffen, und hat sich damit zu einem der im besten Sinne des Wortes populärsten KünstlerDeutschlands gemacht. Dieses Werk, das auch in der Malerei, ganz deutscher Weise folgend, den richtigen Ton gefunden, hat der Grossherzog von Baden angekauft, und es war wohl die Veranlassung zu einer Reihe von Aufträgen, welche den Künstler alsbald nach Karlsruhe übersiedeln liessen.

Hier entstanden zunächst die Compositionen zu dem von Goethe angeregten Gedanken ,,die Gemäldegalerie der Philostrate“, zur Ausschmückung der Antikensäle, in denen sie roth auf schwarzem Grunde nach Art der hetrurischen Vasen zur Ausführung kamen. Diese Compositionen sind eine zu einem gemeinsamen Bilde des Menschenlebens verbundene Reihe von Darstellungen aus der griechischen Sage. Daneben her ging die Ausschmückung desTreppenhauses der neuen Kunsthalle. Er hatte dazu die ,,Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen gewählt“, und solche in einem grossen Festzuge, der sich nach der Kirche bewegt, dargestellt, als Seitenbilder sind ,,Sabine von Steinbach in ihrer Werkstatt“, und ,,Hans Baldung Grien, wie er den Markgrafen Christoph den Reichen von Baden conterfeit,“ angebracht. Darüber haben als Lunettenbilder Platz gefunden: die Baukunst von Staat und Kirche beschützt; die Mathematik mit dem Plane des Gebäudes; Psyche als Phantasie, den Adler Jupiters mit Blumen bekränzend, und mit dem Donnerkeil spielend; der Frieden, der den Oelbaum pflanzt, und der noch kindlichen Industrie aus der Wiege hilft; und der Reichthum, welchem Erde und Meer ihre Schätze darbringen.“ Ausserdem malte er für den Sitzungssaal der ersten Kammer in Allegorieen die vier Stände des Adels, der Gelehrten, der Bürger und der Bauern neben dem Bilde des Grossherzogs, ferner die Weisheit, Gerechtigkeit, Klugheit, Stärke, Frömmigkeit, Frieden, Reichthum und Treue.

Im Jahre 1842 hatte Schwind die meisten dieser Arbeiten vollendet, er hatte während dieser Zeit abwechselnd in Karlsruhe und in München gelebt. Ueberhaupt eine mehr für das Glück organisirte Natur, erfreute

er sich namentlich in Karlsruhe eines überaus heiteren, aumuthvollen, frischen Lebens. Er verkehrte, wenn er sich von der ihn fördernden, ihm leicht von der Hand gehenden Arbeit erholen wollte, viel im Kreise gebildeter Offiziere. Mancher tüchtige Ritt in die schöne freie Natur hinaus brachte dem fleissigen Künstler Frohmuth und Frische zur Arbeit wieder ein.. Auch lernte er damals seine schöne nnd treffliche Gattin Louise Sachs, die Tochter eines badischen Officiers kennen, und führte sie im Herbste 1842 zum Altar. Bald wurde die Ehe mit einem Kinde beglückt, und fast scheint es, als ob seit jener Zeit des beginnenden Familienglücks die heiteren Tage den Künstler nicht mehr verlassen hätten, so reiht sich ein Erfolg an den andern, ein glückliches Werk an das andere.

Im Jahre 1843 sollte die Trinkhalle in Baden-Baden mit Fresken geschmückt werden. Er componirte dafür „den Rhein", eine männliche Gestalt, den Fluss darstellend, die auf einer Geige den Städten und Gestaden um ihn her, die Weisen zu ihren wunderbaren Sagen spielt. Da diese Composition am Bestimmungsorte nicht zur Ausführung kam, malte er sie später in Oel für den Grafen Raczynski.

Bald erhielt Schwind einen Auftrag für das Städel'sche Institut in Frankfurt „der Sängerkampf auf der Wartburg". Der gegebene Stoff entsprach nicht dem besondern Talente Schwinds, darum vermochte er ihm auch mehr nicht, als eine äusserliche Seite abzugewinnen. Wo es gilt, leidenschafterfüllte Elemente in ihren Gegensätzen zu wirksamer Erscheinung zu bringen, da reicht seine Kraft nicht zu und seine Gestalten gehen dann, seien sie auch noch so schön bewegt, über das Arrangirte nicht hinaus.

In Folge dieses Auftrags und mancher anderen in Frankfurt angeknüpften Beziehungen, siedelte er im März des Jahres 1844 nach der alten Kaiserstadt über. Er baute sich dort bald sein eigenes, angenehmes Wohnhaus, und führte in der neuen Heimath ein in Kunstübung, Familienglück und heiterem Freundesumgang sehr angenehmes Leben. In Frankfurt malte er unter Andern seinen „Ritter Kuno von Falkenstein", für das Städel'sche Museum einen „Elfentanz im Erlenhain" und ein launiges Bild von einer „Bande Musikanten", die mit den verschiedensten Empfindungen, um bei einer Hochzeit aufzuspielen, den Schlossberg hinansteigt. Vielfach betheiligte sich Schwind, durchdrungen von dem Ge-

danken, wie nothwendig es sei, dass dem Volk statt der bisherigen Illustrationen und Kupferwerke, Tüchtiges und Bedeutungsvolles dargeboten werde, an Herausgabe von Kalendern, Illustrationen zu Dichtern und dergleichen.

So kam das Jahr 1847 heran, in welchem Schwind zum Professor an der Akademie der bildenden Künste zu München ernannt wurde. Er trat in ihm wohlbekannte Verhältnisse, in den Kreis lieber alter Freunde wieder ein. Seine Lehrthätigkeit zog ihn nicht im Geringsten von eigener Thätigkeit ab. Wenn er auch die Verpflichtung hatte, in seinem Atelier Schüler aufzunehmen, so wusste er doch zu gut, dass er Schüler heranzubilden nicht fähig sei, wenn er ihnen nicht zugleich seinen Geist mittheilen konnte, und band sich desshalb an diejenigen, welche ein gewisser Zufall zu ihm geführt hatte, nicht allzuängstlich. Diess hatte denn zur Folge, dass er nach wie vor ganz ungestört sich dem ihm gerade eigenthümlichen Schaffen hingeben konnte.

Zwei reizende Arbeiten entstanden demnächst in der Stille seines Ateliers, die „Symphonie" und das Märchen vom „Aschenbrödel", erstere für den König Otto von Griechenland, letzteres für den Baron von Frankenstein in Oel ausgeführt. Beide eben so schöne als geistreiche Arbeiten sind durch die Stiche von J. Ernst und J. Thäter hinlänglich und allgemein bekannt.

Der Grossherzog von Weimar hatte inzwischen die Restauration der alten Wartburg im Geiste des Mittelalters beschlossen. Auch der bildliche Schmuck sollte die Geschichte der Burg und ihrer Bewohner ins Gedächtniss rufen. „Schwind mit seiner Liebe für deutsches Wesen und mit seinem seltenen Verständnisse desselben ward ausersehen, einerseits die bedeutendsten Momente aus dem Leben jener hohen Frau darzustellen, welche alle Vorzüge und Tugenden holdester Weiblichkeit im höchsten Grade vereinigte, andrerseits wichtige oder doch charakteristische Begebenheiten aus der Geschichte der Landgrafen von Thüringen künstlerisch zu gestalten". Für den ersten Zweck ward ihm die Wand eines leider zu engen Corridors angewiesen, während ihm für den andern der Sängersaal, und der Fries eines daran stossenden Gemaches überlassen blieb. Nicht immer ist er in der Behandlung der geschichtlichen Gegenstände glücklich, unübertrefflich aber hat er in einigen Bildern aus dem Leben der heiligen Elisabeth, und in den „Werken der Barmherzigkeit" den

wunderbaren Zauber einer frommen Frauenseele zur Anschauung zu bringen vermocht.

Während endlich der „Ritt Kaiser Rudolphs von Habsburg zum Tod nach Speier", welches Bild er für den Verein für historische Kunst im Jahre 1855 gemalt hatte, mehr eine flüchtig elegische Stimmung, als eine bestimmte Empfindung für den historischen Moment zu erwecken vermochte, erregten die schönen (nachmals vom Grossherzog von Weimar erworbnen) Aquarellmalereien „das Märchen von den sieben Raben" auf der Ausstellung zu München im Jahre 1858 das allgemeinste Entzücken, die rückhaltloseste Bewunderung. Hier war aber auch der Künstler in einer seinem innersten Wesen entsprechenden Sphäre.

In einem behaglichen Zimmerraume erblicken wir eine Familie versammelt. Es ist Abend, die stattliche Hausfrau, deren Fülle von Gesundheit und Kraft des Körpers und Geistes durch einen strotzenden Kranz von jungen Tannensprossen um das Haupt versinnbildlicht ist, ist soeben mit ihrem ältesten Töchterlein, einem lieblichen Mädchen, das ein Ruder, das Sinnbild der Fröhlichkeit in der Hand hält, in die Stube eingetreten, die Geschäfte des Hauses sind besorgt, und es ruht der Schlüsselbund in dem Haken. Humoristisch drohend weist sie den sie offenbar beunruhigenden Nimmersatt nach dem Bilde an der Wand des Zimmers. Dort erblicken wir in vier leicht wie ein Schatten hingeworfenen Umrissen den Anfang des Märchens dargestellt, wie die sieben Brüder und ihr Schwesterchen um den Tisch der armen Mutter sitzen und nach Brod rufen, wie die Mutter die sieben Buben verwünscht und sie als Raben zum Fenster hinausfliegen, während jene vor Schreck todt hinfällt, wie das zurückgebliebne Schwesterchen in den Wald hinausgeht, dort schlafend von einer guten Fee angetroffen wird, welche ihr sagt, dass sie ihre Brüder von der Verwandlung erlösen könne, wenn sie sieben Jahre lang schweigen und schweigend sieben Hemden für die Verzauberten spinnen würde. Unter diesem Bilde sitzt das Märchen, eine wunderbare Alte, das aufgeschlagene Buch auf den Knieen, neben ihr sanft angeschmiegt der Genius der Malerei, dichterisch inspirirt, zwei kostbare Figuren! Ein paar profane Buben in der Blüthe der Flegeljahre werden von der Magd entfernt, dafür tritt der abgeschiedene Geist einer treuen Freundin in weissem Gewand und Schleier unter die Familie, Alle mit Ruhe und Beseeligung über ihre Gegenwart erfüllend. Im Hintergrund des Bildes

schaut der Maler, sein jüngstes Kind, das einen Lilienstengel in der Hand hat, auf dem Schoose haltend, mit seligem Gesichtsausdrucke auf das Glück, das ihm beschieden ist, und wahrlich, mit gleichem Ausdruck schauen wir auf dasselbe Glück hin, das er uns in lieblichen Zügen schildert. Im nächsten Säulenrahmen sehen wir einen Jagdzug, der auf einem heimlichen Wiesenplan im Walde hält. Die Reiter steigen von den Rossen, den Frauen wird herabgeholfen, eine Quelle im Vordergrunde verspricht Kühlung und Labsal. An der Bewegung mehrerer Personen ersieht man, dass jemand vermisst wird, ein Jäger lässt seinen Hörnerruf in den Wald hinein erschallen, während ein anderer aus demselben hervortritt, und anzudeuten scheint, dass er keine Spur von dem Vermissten entdeckt habe. In tiefster Waldeseinsamkeit sitzt das treue Schwesterlein in einem hohlen Baume, gleichsam wie aus einem Erkerfenster hervorschauend. Sechs Jahre hat sie schon gesponnen, sie ist zur Jungfrau herangewachsen. Sie ist zwar unbekleidet, aber über ihren schönen jugendlichen Körper wallt ihr goldenes Haar, und umhüllt sie, gleichsam wie ein weiter Mantel, ein unnennbarer Zauber ist über ihr Antlitz ergossen, und sie schaut mit Verwunderung und Wohlgefallen auf den verirrten Königssohn herab, der sich, die Armbrust in der Hand, ihrem Wohnsitz nähert. Der Fürstensohn wird bei ihrem Anblick von Liebe erfasst, er hilft der lieben Gestalt vom Baume herab, wonneerfüllt hat ihn die Jungfrau mit ihren Armen umfangen, während er sie zur Erde niederlässt. Die Gefundene sehen wir im nächsten Bilde mit einem weiten Mantel bekleidet zu Rosse sitzen, während der Fürstensohn neben demselben einherschreitet. Liebeentzückt aber schweigend schaut sie auf ihn herab, während er ihr das Schloss, dessen Zinnen im Hintergrunde sichtbar sind, als seinen Wohnsitz bezeichnet. Schon wird die räthselhafte liebliche Stumme von der Schwester des jungen Fürsten zur Hochzeit geschmückt, ein köstliches Gewand umkleidet sie, es wird ihr der letzte Schmuck in ihr goldenes üppiges Haar geflochten; ihr Antlitz ist von Seligkeit übergossen, das Herz will ihr überströmen, als sie den festlichen Hochzeitszug, der sich soeben nach der Kirche in Bewegung setzt, und als sie endlich auch den Geliebten erschaut, der, ihrer harrend, sie zur Eile mahnt. Da möchte sie in Worte des Entzückens ausbrechen, schon hat sie die Arme erhoben, um zu sprechen, aber siehe da — die Mahnung! In der Höhe flattern die sieben Raben vorüber, und im höchsten Glücke, in der Wonne des Augenblicks gedenkt

die Liebliche noch zur rechten Zeit an das Werk erlösender Liebe, das ihr auferlegt ist — sie schweigt. Das nächste Bild schildert das Glück des jugendlichen Ehepaares, über dem Walde ragt aus dem Hintergrunde der stolze Wohnsitz desselben hervor. Der junge Gemahl schreitet mit seinem Weibe durch das anmuthige Waldthal nach den Hütten der Armen. Mehr noch von der engelhaften Milde der Fürstin, als von ihren reichen Gaben scheinen die Armen, die in einer ergreifend rührenden Gruppe sie umgeben, beglückt; mit vollen Händen theilt sie aus dem Reichthume ihres Gemahles aus. Es ist ein Bild von unendlichem Zauber, wie das reizende Weib an die schöne Gestalt ihres Mannes angelehnt, von seinem Arme umfasst, die Gaben, welche sie vertheilt, aus der Tasche hervorholt, welche ihr Gemahl trägt. Es ist gleichsam eine Personification der den Reichthum beherrschenden Liebe, des edlen Reichthums, der sich seines Glücks erst durch die Liebe bewusst wird. Aus der Thüre einer nebenanliegenden Hütte tritt ein blinder Greis, sein hageres Töchterchen hat soeben zwei grosse Geldstücke erhalten, ist auf den Vater zugeeilt, und hält ihm die beiden runden Thaler unter seine beiden blinden Augen, gleichsam als könne das Licht derselben durch den Glanz des Silbers ersetzt werden! Ein Zug voll Humor, wie er nur Schwind zu Gebote steht! Noch Ein Hemd hat die junge Fürstin für den siebenten Bruder zu weben, ihr Geheimniss soll aber Niemand erfahren. Desshalb spinnt sie, das eheliche Lager verlassend, bei Nacht. Wir sehen sie am Fenster sitzen in leichtem Nachtgewande, aber der Gemahl ist doch erwacht, er hat sich auf dem Lager im Hintergrunde aufgerichtet, und sieht staunend dem räthselhaften Treiben seines jungen Weibes zu. Schon naht das siebente Jahr seinem Ende, die Hemden sind fertig, aber noch ist ihr Schweigen auferlegt; es naht noch manche Prüfung; hat die lieberfüllte Seele ihre Aufgabe der Erlösung im höchsten Glücke nicht vergessen, so wird sich zeigen, ob sie auch im tiefsten Jammer ihrer treu gedenkt. Die junge Fürstin hat Zwillingssöhne zur Welt gebracht. Mit Schwind's köstlichem Humor zeigt sich uns das Bild einer Wochenstube. Alles ist beschäftigt, die beiden Prinzlein zu baden, von Mägden werden die Tücher gewärmt, die Amme will eben die Kinder aus der Wanne heben, der Fürst mit Mutter und Schwester ist anwesend, ja selbst zur Thüre lugt das neugierige Gesinde herein, da begiebt sich der grause Hexenspuk, dass die beiden Prinzen in junge Raben verwandelt, zum Fenster hinaus-

fliegen, der letzte nimmt, noch halb in die Windel verwickelt, diese mit sich fort. Die dicke pausbackige Amme fällt in Ohnmacht, die Weiber schreien, den Fürsten ergreift Entsetzen und Grauen. So der Vorgang im Vordergrunde; im Hintergrunde liegt die junge Wöchnerin, sie erschaut den ganzen Jammer, sie möchte sprechen, es kostet sie ein Wort um den Spuk aufzuklären, da erscheint ihr die Fee — eine herrliche Figur — und mahnt sie, den Finger an den Mund legend, an ihr Gelübde. Jetzt erkennt die Arme, dass dies eine neue Prüfung, und indem sie die Decke des Bettes über ihre Schultern heranzieht, gleichsam ein Zeichen ihrer Hilflosigkeit, gelobt sie mit flehenden Blicken, die Hände unter der heraufgezogenen Decke zusammenfaltend, sich Allem in Demuth zu fügen. Diese Bewegung unschuldvoller Ergebung hat etwas so ungemein Rührendes, ist so voller Wahrheit, dass man auf das innigste davon ergriffen wird. Es siegt der Glaube und das Vertrauen auf die erlösende Kraft der Liebe, das deutet das Kreuz an, das auf der dunkeln Hinterwand des Zimmers den Blick aus dem bewegten Bilde heraus immer und immer wieder auf sich lenkt und fesselt. Sie ist „eine Hexe", angeklagt im Sündergewande steht sie im nächsten Bilde vor der heiligen Vehme, die bei trübem Lampenlichte und nächtlicher Weile in einem unterirdischen Gewölbe versammelt ist. Der Fürst, obwohl er sein junges Weib auch jetzt noch liebt und nur an ihre Engelsgüte glaubt, muss sich dem Richterspruche der Vehme unterwerfen. Die jungen Gatten nehmen, von tiefem Schmerze bewegt, von einander Abschied, die Schwester des Fürsten hemmt in milder Weise ein allzulanges Hingeben an die herzzerreissende Trauer, während im Hintergrunde der Schliesser des Gefängnisses wartet. Im nächsten Bilde sehen wir das Elend der Geprüften bis auf den höchsten Gipfel gesteigert. Der Künstler führt uns in den Gefängnissraum, wo die Geprüfte für den letzten Gang zum Feuertode von den rohen Knechten der Vehme vorbereitet wird. Sie ist in die Kniee gesunken, wieder decken ihren halbbekleideten Körper die vollen blonden Haare, wie ein weiter Mantel und selbst das tiefste Elend hat den Zauber der Unschuld nicht von diesem lieblichen Menschenantlitze verscheuchen können. Die Versuchung ist gross, ein von ihr gesprochenes Wort kann sie vom Tode erretten, den Verdacht, dass sie eine Hexe, kann sie, wenn sie redet, von sich wenden, schon will ihr Glaube und ihr Vertrauen auf die Erlösung sinken, — da erscheint ihr wieder die Fee, diesmal noch ernster und ge-

waltiger, fast zürnend über den Kleinmuth des schwachen Menschenkindes, nur halb durch das Zwielicht des tiefen Kerkers beleuchtet, und hält der Geprüften ein Stundenglas in hoch erhobener Hand entgegen, ihr zeigend, dass der Sand darin nur Einmal noch durch die Oeffnung zu rinnen habe, nur noch eine Stunde an den sieben Jahren fehle, noch die eine, die letzte, schwerste Stunde der Prüfung zu überstehen sei. Der letzte Gang zum Scheiterhaufen wird in dem nächsten Bilde dargestellt; die Verurtheilte von den Knechten aus dem Kerkerthore geführt; eine Menge Arme, welche dieselbe als ihren milden Engel verehren, halten mit Flehen, Bitten, ja Drohungen den Zug der Knechte auf. Inzwischen ist die Fee in die Tiefe des Waldes geschwebt, und hat die sieben verzauberten Brüder aus den hohlen Baumverstecken gelockt. Wir sehen sie zwischen den Aesten einer Eiche die Hemden mit erhobener Hand schütteln, und sie den aus der Baumhöhle hervorgelockten verzauberten Raben überwerfen, ein Bild voll Humor und Frische! Endlich der Schluss. Schon steht die Geprüfte, an den Pfahl gebunden, auf dem Scheiterhaufen, das Volk ringsumher ist von Schmerz ergriffen, schon soll der Brand angelegt werden, da ist inzwischen die letzte Minute des siebenten Prüfungsjahres verronnen. Diesen Augenblick sehen wir dargestellt, wie die erlösten Brüder auf eiligen, weissen Rossen, sieben herrliche Gestalten, von dem Jüngling mit sprossendem Barte bis auf den jüngsten, der fast noch ein Kind ist, daher sausen, schon sind die Vordersten rettend am Scheiterhaufen angelangt, während der Kleinste nur eben erst aus dem Walde hervorkommt, und noch gar nicht Zeit gehabt hat, seine Verwandlung vollständig durchzumachen, denn während er mit dem einen Arme sein weisses Rösslein kräftig lenkt, ist ihm statt des andern Armes noch der Rabenflügel geblieben. Auf der anderen Seite des Bildes erblicken wir die Fee, auf einem weissen Zelter in dem vollen Glanze ihrer Schönheit, die zwei Kinder der Geprüften, liebliche Knaben, vor sich im Schoose haltend, daherreitend, und im Triumphe das ausgelaufene Stundenglas in die Höhe schwenkend, — gewiss, das letzte Sandkorn ist von oben nach unten gerollt, errungen der Sieg! Das Volk, von dieser Erscheinung bewältigt, ist auf die Kniee gefallen, greinend und grinsend ziehen die verkappten Henkersknechte mit Feuerhaken nach vorn ab, und die Geprüfte? — ach, sie kann die Arme nicht bewegen, sie sind ihr noch gebunden, sie ist gezwungen ruhig zu stehen, aber ein Schrei seligen Entzückens

entfährt ihrem lieblich halbgeöffneten Munde, ihr Herz bricht in Jubel aus, die Erlösung ist vollbracht!

„Die höchsten und wunderbarsten Schätze in den reichen Tiefen des Lebens müssen nur schweigend gehütet, nur schweigend können sie zum Licht gehoben werden", und der Triumph der in sich verschlossenen, erlösenden Liebe ist noch nie schöner, zarter, graziöser und zugleich inniger gefeiert worden, als durch Schwind. Und wie wir in der historischen Kunstausstellung zu München, wenn wir uns an den endlosen, zum Theil ganz trefflich gemalten Bildern der neuesten Zeit müde gesehen hatten, immer und immer wieder zu diesem besten Werke Schwinds zurückkehrten, um uns daran zu erholen und zu laben, so haben wir auch unsere Leser dahin führen zu müssen vermeint. Möge sie mit uns die getroste Zuversicht überkommen, dass, so lange solche Werke auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschaffen werden, der rechte Weg noch nicht verloren gegangen ist und nicht verloren gehen kann.

Karl Rottmann.

(1798—1850.)

Schon als der erste Wiederaufschwung der Kunst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts geschildert wurde, gab der Name Josef Anton Kochs Gelegenheit, jener Doppelverdienste deutscher Meister zu gedenken, wonach die Erneurung einer grossen und ächten Landschaftsmalerei ebensowohl von ihnen ausging, als die der Historienmalerei. Und auch auf diesem Gebiete blieb es nicht bei Aussichten und Verheissungen, sondern die Erfüllung im gesammten deutschen Kunstleben schloss sich den römischen Anfängen Kochs in dem Schaffen einer Meistergruppe an, als deren bedeutendste Vertreter bis diese Stunde der zu früh verstorbene Karl Rottmann und Friedrich Preller gelten müssen, in deren Werken sich das Grösste zeigt, was die deutsche Landschaftsmalerei seit Koch erreicht hat. In dem reichen und grossen Kunstleben von München vertrat Rottmann die Landschaft und zwar in einer Weise, die ihn ebenbürtig den Meistern der historischen Kunst zur Seite treten liess. —

Karl Rottmann wurde am 11. Januar 1798 zu Handschuchsheim, einem Flecken in der Nähe von Heidelberg geboren. Der Sohn eines trefflichen, seiner Zeit sehr geschätzten Schlachtenmalers, empfieng er frühzeitig künstlerische Anregungen; da aber seine Jugend in die Kriegsjahre fiel, er überdiess wenig Lebhaftigkeit verrieth, so wurde eigentlich nicht viel mehr für ihn gethan, als dass man ihn in die Lehre eines Heidelberger Portraitmalers gab. Dennoch gehörte Karl Rottmann zu jenen ursprünglichsten Künstlernaturen, welche, nach aussen still, in sich den lebendigsten Trieb zur Kunst empfinden, welche sich selbst Lehrer werden, und mit dem Instinct des Genius das Rechte suchen und treffen.

Rottmann fand, nachdem er sich der Landschaft zugewendet, keine Gelegenheit, die Schule irgend eines lebenden Meisters zu besuchen, anregend wirkte in seiner frühesten Zeit die Boisseréesche Sammlung auf ihn, da ihm das Landschaftliche in den altniederländischen Bildern in mehr als einer Weise bedeutsam und bildend erschien. Die erste Studienreise Rottmanns erstreckte sich natürlich an den Rhein. Auf ihr soll er, einer Erzählung zufolge, in einem Gasthause ein Zimmer, welches eben geweisst wurde, in einem Tage mit Fresken geziert haben. Jedenfalls gab sie 1822 den Anlass zu dem Oelbilde „Burg Elz an der Mosel", welches den Ruf des jungen Künstlers begründete. 1822 wendete sich derselbe nach München. Hier sah er zuerst Landschaften von Koch, welche eine bedeutende Einwirkung auf ihn nicht verfehlen konnten. Im Uebrigen scheint sich der Künstler zu München eben damals nicht glücklich gefühlt zu haben, obwohl er durch seine 1824 erfolgende Verheirathung mit Friederike von Skell seinen Heerd daselbst begründete. Seine nächsten Studien machte er, nachdem er in München heimisch geworden, in den herrlichen bayrischen Alpen. Auch hier blieb er der Eigenthümlichkeit getreu, welche ihn früh die Natur als ein Ganzes schauen gelehrt hatte, welche ihn ihre Formen nicht kleinlich copiren, sondern neu schaffen liess. Den Gesammtcharakter und die Gesammtstimmung einer Natur verstand der Künstler wie wenige zu erfassen und — unbeschadet liebevollen Eingehens auch auf das Detail — wiederzugeben. Er trug den feinsten Sinn für das Charakteristische in sich und bediente sich jederzeit der einfachsten Mittel zum Ausdruck desselben. Bei den meisten seiner Bilder zwingt uns die wundervolle Farbentechnik erst dann

Bewundrung ab, wenn der Geist im Genuss des Gedankens, der poetischen Grundstimmung gleichsam gesättigt ist. Und dies gilt von seinen frühesten Werken beinahe noch unbedingter, als von den späteren. Unter den Bildern, welche jetzt und später aus seinem liebevollen Erfassen der deutschen Natur hervorgegangen, gedenken wir nur jener drei Gemälde in der neuen Pinakothek zu München, welche zeigen, dass der Maler, bei unzweifelhafter Vorliebe für den Süden, nur durch die Verhältnisse zur fast ausschliesslichen Darstellung griechischer und italienischer Landschaft gelangte, aber die heimische Natur keineswegs unterschätzte. Wir meinen die Bilder „der Eibsee", „Brannenburg mit dem Wendelstein bei Sonnenaufgang" und vor allen „der hohe Göhl bei Berchtesgaden mit dem Hintersee". Der See bildet den Vorgrund, hinter ihm steigen waldgekrönte Vorberge in mehreren Reihen auf — sie liegen dunkel in den tiefsten Tinten von Grün und Violet. Ueber ihnen aber erhebt sich der hohe Göhl, sein Haupt leuchtet im prächtigsten Alpenglühen, während der Mond schon heraufsteigt. In diesem Gemälde ist aller Zauber, alle Poesie der Alpennatur gleichsam zusammengedrängt, und vor ihm müssen wir beinahe beklagen, dass es Rottmann nicht vergönnt war, mehr verwandte Werke zu schaffen. Sie belegen am besten, wie Unrecht ihm die thuen, welche wohl gar einen „Vedutenmaler im höhern Styl" in ihm erblicken.

Im Jahre 1826 trat Rottmann seinen „Römerzug", die Reise nach Italien an. Wenn er schon vorher auf Poussin, Claude Lorrain und Koch als Vorbilder hingeblickt hatte, so konnten ihn die italienischen Studien in dieser Richtung nur bestärken. Am längsten hielt er sich in Rom, in Neapel, wo er viel mit den Dichtern Platen und Kopisch verkehrte, und in Sicilien auf. Wohin sein Blick auch fiel, schüttete Natur und Geschichte ihr Füllhorn mit den reichsten und herrlichsten Motiven für seinen Meisterpinsel vor ihm aus. Seine Schöpfungen erhielten von hier ab den grossen epischen Charakter, den wir in jenen Werken bewundern, welche Rottmann unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien schuf. Er begann zwar in Oelbildern die Früchte seiner italienischen Studien zu geben, und das Gemälde „Monreale bei Palermo mit dem Monte Pellegrino" (in der neuen Pinakothek zu München) gehört wohl unzweifelhaft zu seinen trefflichsten Schöpfungen. Aber bald wusste König Ludwig auch ihn in der Reihe seiner monumentalen Kunstunternehmungen zu

verwenden. Während die eine Hälfte der Arkaden des Hofgartens mit Bildern aus der bayrischen Geschichte von Cornelius' Schülern geschmückt ward, beauftragte der König Rottmann in der andern eine Reihe landschaftlicher Fresken — Erinnerungen an Italien — zu malen. Dass diese Arbeit mehrere Jahre in Anspruch nahm, versteht sich von selbst. Sie gab aber Rottmann Gelegenheit, die ganze Fülle seines Genius, die edle einfache Grösse seiner Naturauffassung und Darstellung nach jeder Richtung hin zu bethätigen, und so ist es wohl ausser Zweifel, dass sie allein hinreichen würde, seinen Ruhm auf die Nachwelt zu bringen, wenn nicht leider die Fresken in den Arkaden der Vernichtung zu sehr preisgegeben wären. Schon jetzt und kaum dreissig Jahre nach ihrer Vollendung zeigen sie Spuren der Zeit, obschon sich natürlich noch der volle Genuss an der wunderbaren Schönheit ihrer Formen, ihrer Linien, an der Harmonie ihrer Farben, am leuchtenden Glanz des südlichen Himmels und Meeres gewinnen lässt. König Ludwig, der Dichter, schrieb zu den Fresken Rottmanns achtundzwanzig Distichen, welche dieselben erläutern. Die ganze Reihenfolge leitet uns vollständig durch Italien, wir sehen: „Trient", „die Veroneser Klause", „Florenz", „Perugia", „Aqua acetosa", „Rom" (das Colosseum), „Roms Ruinen", „die römische Campagna", „Monte Cavo", „den See von Nemi", „Tivoli", „Monte Serrone", „Terracina", „den See von Averno", „den Golf von Bajä", „die Insel Ischia", „Palermo", „Selicunt", „den Tempel der Juno Lucina", „Girgenti", „Syrakus", „den Aetna", „die Cyclopenfelsen", „das Theater von Taormina", „Messina", „Reggio", „Scylla und Charybdis" und „Cephalu", als „Haupt des paradiesischen Landes". Natürlich können achtundzwanzig Darstellungen nicht alle auf gleicher Höhe stehen, aber doch ist keine einzige unter ihnen, bei welcher nicht die obengedachten Vorzüge den Beschauer ergriffen. Es war eine gewaltige Aufgabe, gegebene Objecte mit den Bedingungen des idealen Styls in Einklang zu setzen, und wie sehr auch Art und Natur des Landes Rottmann hierbei zu Hülfe kommen mochten, so schmälert dies nichts an seinem geistigen Verdienst. Aus aller Einfachheit und Schlichtheit leuchtet die hohe Kunst des Meisters hervor, und Niemand hat wohl vor den Fresken des Sees von Nemi, der Campagna, Terracinas, Ischias und Bajäs, Palermos und Girgentis gestanden, ohne den ganzen Zauber Italiens und poetische Sehnsucht nach den erhabenen Einsamkeiten zu empfinden, welche der

Künstler so vollendet vor unsern Blick ruft, dass wir in Gefahr kommen, ihn selbst darüber zu vergessen.

Es lag nahe, dass, nach Vollendung der italienischen Landschaften in den Arkaden, sich bei König Ludwig der Wunsch regte, auch von dem zweiten classischen Lande Europas, auch von Hellas eine Reihenfolge Rottmann'scher Bilder zu besitzen. Der Meister ward veranlasst, sich selbst nach Griechenland zu begeben und unternahm 1834 eine zweijährige Studienreise dorthin. Sein Begleiter auf derselben war der Baurath Lange. Zu Schiff nach Korinth gekommen, machten beide ihre Weiterreise nach Athen durchs Land, fanden dann in der griechischen Hauptstadt bei dem General von Heydeck die freundlichste Aufnahme. Im Frühjahr 1835 wurden Aulis, Chalkis und Euböa besucht, — späterhin Sparta, und im Jahre 1836 die Heimfahrt angetreten. Rottmannn entwickelte bei seinen Studien den riesigsten Fleiss, unter allen Schwierigkeiten, welche die Wanderungen in dem noch halbzerstörten, halbbarbarischen Lande reichlich darboten.

Der Darstellung griechischer Landschaft widmete er sich nach seiner Rückkehr ins Vaterland fast ausschliesslich. Hauptsächlich hatten seine Studien dem Auftrage König Ludwigs gegolten, welcher die historisch und poetisch bedeutsamsten Orte Griechenlands dargestellt wünschte. Nebenher musste natürlich ein Künstler wie Rottmann auch Anderes ins Auge fassen und das Bild von „Corfu" (in der neuen Pinakothek) legt Zeugniss dafür ab, dass er bei längerem Leben vermuthlich noch manches Werk aus dem Schatze seiner Studien und Erinnerungen zu Tag gefördert haben würde. So wollte es die Fügung des Geschickes, dass ihm nahezu die Vollendung eines zweiten grossen Bildercyclus, aber auch nur diese gegönnt war.

Rottmanns griechische Landschaften wurden zur Ausführung in einem besonderen Saale der neuen Pinakothek bestimmt und bis kurz vor seinem Tode war der rastlos thätige Künstler mit und an ihnen beschäftigt. Für die Ausführung wurde an Stelle der Fresko- eine Art Wachs- oder Harzmalerei gewählt, in welcher es dem Künstler möglich war, neben seiner grossartigen Formenbildung auch die Wirkungen des Lichts zur Geltung kommen zu lassen. Denn es ist allerdings unverkennbar, dass Rottmann bei diesem zweiten grossen Cyclus einen gesteigerten Werth auf den Zauber der Farben und des Lichts legte, denselben nicht nur zur Hervor-

hebung der Linien, sondern zu selbständigen Effecten verwendete. Man muss rigoristischer Stylist sein, um dies Verfahren verwerflich zu finden, besonders da der Meister durch seine Licht- und Farbeneffecte hauptsächlich die historische Stimmung, die von den Landschaftsbildern Griechenlands unzertrennlich ist, zu bewirken suchte, was in den meisten Bildern erreicht wurde. Und Helfferich bemerkt treffend, dass Rottmann von der sogenannten culturgeschichtlichen Ausstattung einen fast kärglichen Gebrauch gemacht habe, dafür aber in Anlage, Ton und Stimmung jedes Gemälde so ganz und gar das charakteristische Gepräge der dargestellten Landschaft trage, dass alle geschichtlichen Bezüge, die sich daran knüpfen, vom Beginn des hellenischen Volkslebens an, bis herab auf die schauderhafte Verödung durch die Barbarenherrschaft, gleichsam als höhere Offenbarung in der Seele des gebildeten Beobachters lebendig werden. Ja selbst den Ungebildeten überkommt eine Ahnung des Grossen und Gewaltigen, das durch so einfache Mittel ausgesprochen werden sollte. Dies und nichts Anderes ist der wahre Triumph der Kunst, der unverwelkliche Lorbeerkranz auf der Stirne des Künstlers.

Die ganze Reihenfolge der griechischen Landschaften Rottmanns besteht aus dreiundzwanzig Darstellungen. Wir sehen „Nemea", (mit einer Scene, welche die Begrüssung König Ludwigs durch die Hellenen darstellt,) „Mycenä mit dem Löwenthor", „Korinth mit der Akropolis", „Vorstadt Brunio von Nauplia, mit dem Kirchhof der Deutschen", „den Kopaissee", (in seiner grossartigen Ruhe und Schlichtheit wohl eines der herrlichsten Bilder,) „Naxos", „Chalkis", „Aegina", (in das Roth des Sonnenuntergangs getaucht, während hinter den Tempeltrümmern der Vollmond emporsteigt,) „Paros", „das Schlachtfeld von Marathon", (über dem ein Gewitter dahinzieht,) „Epidauros beim Sonnenuntergang", „den Meerbusen von Aulis", „Delos bei Sonnenaufgang", „das Gebirge Taygetos", die baumreiche „Ebene von Sparta", „das Thal von Olympia", „Salamis", „Sikyon", „den Parnass", „die Cyklopenmauern von Tyrint", „die Ruinen von Theben", „Eleusis" und „Athen". Und selbst wer der Meinung ist, dass Rottmann mit dem blutrothen Sonnenuntergang von Epidauros, oder dem reiterlosen Pferde auf der Ebene von Marathon über die Grenze des ächten reinen grossen Effects hinausgegangen sei, der vergisst seine Bedenken leicht der unendlich grössern Anzahl vollendeter und einfach schöner Bilder gegenüber.

Während der Jahrzehnte, in welchen Rottmann an diesen Werken schuf, hatte sich sein äussres Dasein glücklich gestaltet. Er lebte innerhalb der Münchner Künstlerkreise allgemein geliebt, (obschon sein Naturell etwas Gewaltsames hatte und er leicht bei der Correctur von Arbeiten Andrer zu willkürlich verfuhr,) von Allen hochgehalten, er gehörte zu den Malern, welchen König Ludwig mehr als ein Schutzherr, denen er beinahe ein Freund war. Zum königlichen Hofmaler ernannt, mit Ehrenbezeugungen reich bedacht, von aufrichtiger Liebe und Verehrung umgeben, glücklich in seiner persönlichen Existenz, glücklich in seinem Schaffen, — ward er der Kunst und der Welt zu früh durch eine Krankheit entrissen, die ihn ergriff, als er eben letzte Hand an das letzte Bild seines griechischen Cyclus zu legen begann. Er verschied am 6. Juli 1850 zu München, noch nicht dreiundfünfzig Jahr alt, der Erste aus dem Kreise grosser Künstler, die unser Jahrhundert und König Ludwig vereint gesehen. Seine Bedeutung hat die Mitwelt anerkannt und wird auch die kommende Kunstgeschichte selbst dann nicht schmälern, wenn es einem gleich ihm Höchstbegabten gelingen sollte, das, was er selbst geleistet, zu überbieten. In München fand er wenige eigentliche Schüler, wirkte aber im Allgemeinen, wie jeder Genius, auf den gesammten Kreis künstlerischer Umgebungen und, wie wir auch für die Zukunft hoffen wollen, weit über denselben hinaus.

Friedrich Preller.

Die neue deutsche Kunst hatte sich, wie wir gesehen haben, nach ihren römischen Anfängen grösstentheils zu München und Düsseldorf entfaltet, beinahe alle ihre Meister gehörten einer der Künstlergruppen an, die auf diesen Hauptstätten des neuen Kunstlebens verweilten und wirkten. Zu den wenigen hervorragenden Naturen, welche, entfernt von denselben, die gleichen Ziele erstrebten und siegend erreichten, zählt auch der grosse Meister der Landschaft, welcher vor allem seit seinen

neusten Cartons zur Odyssee als einer der hervorragendsten deutschen Künstler gelten muss: Friedrich Preller in Weimar. Er gehört nicht nur durch die Bedeutung und Schönheit seiner Leistungen, sondern auch durch seinen eigenthümlichen Lebens- und Bildungsgang, durch sein bis ins höchste Mannesalter nie rastendes unablässiges Höherstreben zu jenen Erscheinungen, welche im besten Sinne des Worts vorbildliche heissen müssen, und an denen zu ihrer besondern Ehre gerade die neue deutsche Kunst reicher war, als jede andre.

Friedrich Preller ist ein Sohn jenes beglückten deutschen Ländchens Weimar-Eisenach, welches seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts jedem Deutschen als geweihter Boden gilt. Zu Eisenach im Jahre 1804 geboren, in erster Jugend mit seinen Aeltern nach Weimar übergesiedelt und daselbst erzogen, gelangte er zwar auf einem kleinen Umwege, doch immer noch frühe genug zur Kunst. Nachdem er sich kurze Zeit dem Forstwesen gewidmet, über seine künstlerische Begabung aber kein Zweifel mehr obwalten konnte, erregte dieselbe das Interesse Goethes, Heinrich Meyers, — der als Vorsteher der allgemeinen Zeichenschule zu Weimar sein erster Lehrer in der Kunst war, — und des kunstsinnigen Grossherzogs Karl August. Preller wurde in seinem sechszehnten Jahre, 1820, zur Dresdner Akademie gesendet und begann dort seine eigentlichen Studien. Die Akademie befand sich damals im traurigsten Zustande und es gehörte schon ein guter künstlerischer Fond dazu, um von ihr nicht verbildet, nicht auf falsche Wege getrieben zu werden. Ein Studiengenosse Prellers von damals war der Bildhauer Ernst Rietschel, — übrigens währte der Aufenthalt des jungen Weimaraners in Dresden eben nicht lange. Im Jahre 1823 wurde er durch den Grossherzog Karl August nach Antwerpen gebracht und hier ein Schüler Van Brés. Derselbe nahm unter den niederländischen Künstlern, die sich nach David gebildet hatten, einen hervorragenden Rang ein und wenn ihm als productiven Maler eben kein grosser Schwung zu eigen war, so wirkte er als Lehrer und Direktor der Akademie von Antwerpen in vorzüglicher Weise. Er drang auf das Studium der Antike, er wusste seine Schüler zu einer tüchtigen Pinselführung ebensowohl, als zu correkter Zeichnung anzuleiten und obschon Preller von dem, was er unter Van Brés Leitung erlernt, gewiss späterhin manches fallen lassen musste, so blieb der Gewinn im Ganzen unläugbar. Der weitere Antheil des Weimarischen Hofes an seiner Ent-

wicklung ermöglichte im Jahre 1825 den Aufbruch Prellers nach der Hohenschule der Kunst, nach Italien. Leider zwang ihn jedoch eine gewisse Unkenntniss der Verhältnisse auf Seiten seiner Gönner, sehr wider seinen Willen, die Akademie von Mailand zu besuchen, während es ihn nach Rom drängte. Erst im Jahre 1827 gelangte er zur ewigen Stadt, wo er sich vor allen dem grossen Künstler anschloss, den er in spätern Jahren als seinen eigentlichen Meister ansah.

Joseph Anton Koch, der Nestor der neuen deutschen Landschaftsmalerei, gewann auf Preller nicht nur wie auf zahlreiche andere Künstler einen bedeutenden Einfluss, sondern er wurde recht eigentlich dessen Vorbild. Der strenge Ernst, die Wahrheit und Treue, mit welcher Koch bei der reichsten Erfindungskraft der Natur nachgieng, die Sicherheit seines Blicks, die Reinheit seines Geschmacks, erweckten in unserem jungen Künstler die verwandten Kräfte, führten ihn auf gleiche Wege und liessen die römischen Studienjahre in jedem Sinne bedeutungsreich und fruchtbringend werden. Auch an strebenden Genossen, unter denen Steinle, Führich, Dräger und Nerly waren, fehlte es in Rom nicht.

Preller, welcher seine diesmalige Reise bis Neapel ausdehnte, sättigte sein Auge, seinen Geist an der Natur, wie an den unermesslichen Kunstschöpfungen Italiens und kehrte 1831 ins Vaterland als ein Künstler zurück, der Wege und Ziele klar vor sich sieht. Er kam nach Weimar wohl als der Letzte, der Goethe, dem greisen Dichterfürsten, lebendige Kunde von dem über Alles geliebten Lande zu bringen vermochte. Die Bezüge, welche Preller zu dem kunstsinnigen Höfe gewonnen hatte und seine sonstige Anhänglichkeit an Weimar bestimmte ihn zu dauernder Niederlassung in der Musenstadt. Im Jahre 1833 gründete er durch seine Verheirathung mit Marie Erichsen das eigne Haus und es begann nun ein ununterbrochnes Leben des Schaffens und Bildens, ein Leben voll ernsten künstlerischen Eifers, voll rastloser Arbeit, neben welcher eine stete Theilnahme an allem Bedeutenden in Kunst und Dichtung den werdenden Meister erfüllte. Das erste grössere Werk, welches Preller wenige Jahre nach seiner Heimkehr aus Italien vollendet und welches schon im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn auf seine spätern Hauptleistungen hindeutet, waren die sieben Bilder zur Odyssee, die in einem kleinen Saale des sogenannten „römischen Hauses" zu Leipzig in den Jahren 1834—1836 ausgeführt wurden. Der Gedanke, einen Cyclus landschaft-

licher Darstellungen, in denen natürlich auch die Figuren nicht fehlen dürfen, an das Homerische Epos anzuknüpfen, gehörte zu den glücklichsten, welche je von einem Künstler gefasst worden sind. Wenn auch bei den (in Tempera gemalten) sieben Landschaften des römischen Hauses von jener höchsten Vollendung noch nicht die Rede sein kann, die Preller in spätern Werken gleichen Stoffes erreicht, so bewährten sie die Kraft und Frische, die Fülle poetischer Phantasie und charakteristischer Naturauffassung, die Schönheit und Sicherheit der Zeichnung, wie des Colorits, mit einem Worte den ganzen Talentreichthum und künstlerischen Ernst des Malers. Die einzelnen Bilder stellen den „Abzug aus der Höhle des Polyphem“, „Odysseus auf der Kirkeinsel“, „Odysseus von Hermes das Moly empfangend“, „Abschied von der Kalypso“, „Odysseus und Nausikaa“, „die Ankunft auf Ithaka“ endlich „Odysseus bei Eumaios“ dar. Das glückliche Gelingen dieses ersten grösseren Werks spornte den Künstler zu neuem Eifer, den er alsbald in einer für Weimar selbst bestimmten Arbeit zu bethätigen vermochte.

Die Grossherzogin Maria Paulowna, die würdige Nachfolgerin Karl Augusts, veranlasste den Schmuck von vier Zimmern des Residenzschlosses zu Weimar durch Bilder, welche an die Schöpfungen der vier Dichterheroen, die daselbst gelebt hatten, anknüpfen sollten. So entstand ein Goethe-, ein Schiller-, ein Herder., ein Wielandzimmer, und Preller erhielt den Auftrag zu letzterem. Ausser einer Anzahl kleiner Darstellungen zu Wielands poetischen Erzählungen, dem Musarion und Agathon, stellen die fünf Hauptbilder Prellers Scenen aus „Oberon“ dar, welcher wiederum eine sehr glückliche Veranlassung bot, in staffirten Landschaften den Geist des Gedichts auf das vorzüglichste wiederzuspiegeln. So zeigt uns der Künstler den „Klosterhof“, in dem Oberon vor Hüon und Scherasmin erscheint, „Hüon und Rezia im Palmenhain von Ascalon“, eine herrliche Morgenlandschaft mit weitem Ausblick auf das sonnenüberglänzte Meer, „Hüon auf der Insel des Eremiten“, eine prächtige Wald- und Abendlandschaft, „die Rettung Hüons und Amandas durch Scherasmins Wunderhorn“, „Ankunft des befreiten Paares vor Paris“, eine Morgenlandschaft von grosser Schönheit. Wie in seinen Leipziger Odysseebildern bewährte Preller auch in diesen (gleichfalls in Tempera ausgeführten) Darstellungen seine Eigenthümlichkeit, das treuste

Naturstudium mit der freisten dem Gedicht durchaus entsprechenden Erfindung zu verbinden.

Im Jahre 1840 unternahm der Künstler eine Sommerreise nach Norwegen. Die Anschauung der gewaltigen und ernsten nordischen Natur, vor allem des Meeres, blieb nicht ohne nachhaltige Wirkung, und es entsprach der Frische und Vollkraft seines Geistes, sich durch die Erinnerung an den Süden, den er in den Odyssee- und Oberonbildern so herrlich geschildert, vom Norden und seiner eigenthümlichen Schönheit nicht fernhalten zu lassen. Vor der Nordlandsfahrt, wie nach derselben, durchwanderte Preller auch die verschiedensten deutschen Landschaften. Das heimathliche Thüringen mit seinen vielfachen ächten Schönheiten wurde Jahr für Jahr, die Insel Rügen wiederholt, später das Riesengebirge, das Salzkammergut und Tyrol besucht. Die Resultate dieser künstlerischen Reisen und der auf ihnen gewonnenen Studien und Motive, waren eine Reihe vortrefflicher zum Theil herrlicher Oelbilder, die Zeugniss für Prellers wachsende Meisterschaft gaben. Unter ihnen zeichneten sich einige thüringische Landschaften (mit Staffage aus der thüringischen Geschichte) aus, von denen „die Wartburg" durch eine Radirung bekannter geworden ist. Dieselben wurden in den Jahren von 1834—1850 gemalt. Von hohem Werthe waren ferner eine Anzahl von Seebildern und Waldlandschaften, von denen zwei der vorzüglichsten im Schlosse zu Weimar befindlich sind, während einige andere in Privatbesitz (der Frau Dr. Seeburg zu Leipzig, des Herrn von Eichel zu Eisenach) übergingen. Alle diese Werke Prellers zeigen eine klare Frische, eine kraftvolle Charakteristik, eine Kenntniss der Natur und ein Beherrschen aller Mittel künstlerischer Darstellung, die im Verein mit soviel schöpferischer Phantasie selten vorkommen. Prellers Originalität erweist sich in ihnen als die ächte, von der leisesten Manier völlig freie, und es war eben kein Compliment für Deutschland, dass der Meister solcher Werke noch nicht zu den gefeiertsten Namen der Kunst zählte.

Preller hatte unter all dieser künstlerischen Thätigkeit sein fünfzigstes Lebensjahr erreicht, als er einen seit Jahren gehegten Lieblingsplan ausführte. Er beschloss in einem Cyclus von Cartons noch einmal und zwar in ausgedehnterer Weise als dies in Leipzig hatte geschehen können, zur Odyssee zurückzukehren. Kein zweites Gedicht bot eine gleiche Fülle landschaftlicher Motive, kein zweites setzt seine Menschengestalten

und deren Schicksale in so unmittelbare unlösliche Beziehungen zur Natur und ihren Mächten. Wenn es für den Künstler, der einen solchen Cyclus zu schaffen unternahm, unabweisbar blieb, auch in der Menschendarstellung weit über die „Staffage" hinauszugehen, so hatte Preller, dessen künstlerische Bildung ebensowohl die eines Historien- als eines Landschaftsmalers war, keine Ursache, davor zurückzuschrecken. Und so entwarf er jene fünfzehn Cartons, welche auf der Münchner historischen Kunstausstellung des Jahres 1858 neben den grössten Meisterwerken des verflossenen Halbjahrhunderts, neben den hervorragendsten Schöpfungen der ganzen neuen deutschen Kunst als ebenbürtig erschienen und bewundert wurden. Die schlichte Grösse aller dieser Compositionen, das Charakteristische jeder einzelnen, durch welches der Beschauer in die volle Stimmung des Gedichts versetzt ward, entzückten zunächst. Aber selbst abgesehen von diesem völligen Zusammenklang mit Homer, musste ein Cyclus ergreifen, welcher eine wahrhafte Schöpfung im Kleinen war, allen Zauber des Südens, jede Erscheinung und Stimmung desselben zur lebendigsten Anschauung brachte, ein Cyclus, durch welchen eine ideale Natur vor unsere Augen trat, in der gleichwohl jeder Berg und Baum, jede Meereswoge, jede Wolke auch den Eindruck lebendiger Wirklichkeit hervorrief. Es blieb fraglos, dass in diesen Cartons Entwürfe ersten Ranges gegeben waren, und darum ward die Nachricht mit allgemeiner Freude begrüsst, dass ihnen eine grosse und würdige Ausführung zu Theil werden solle. Die verwittwete Grossherzogin Grossfürstin Maria Paulowna von Weimar beschloss, dass dieselben als Wandgemälde zum Schmuck einer Halle des neuzuerbauenden Museums von Weimar dienen sollten, und der Künstler ward beauftragt, bis zur Realisirung des Baus die Cartons zu seinem grossen Cyclus auszuführen.

Preller trat im Interesse seiner Arbeit, welche sich mehr und mehr zu einer Hauptlebensaufgabe gestaltet hatte, im Herbst des Jahres 1859, in Begleitung seiner trefflichen Gattin, eine zweite längere Reise nach Italien an. Sein rastlos nach Vollendung strebender Geist liess sich nicht an einer vergrösserten Ausführung der in den letzten Jahren entworfenen Cartons genügen. Er beschloss, so treu auch Alles, was er dereinst im Süden geschaut, noch in seiner Seele lebte, aufs neue die ernstesten Studien für sein grosses Werk zu unternehmen und verweilte bis zum Jahre 1861 in Italien, grösstentheils in Rom, aber vielfach auch auf künstlerischen

Reisen und Wandrungen, deren Eindrücke ihm gleichsam die letzten Züge zur völligen Vollendung seiner Odysseebilder gaben. Im Einklang mit der Architectur der Halle, für welche seine Compositionen bestimmt waren, erweiterte er die Zahl derselben auf sechzehn und begann schon im Jahre 1860 mit der endgültigen Ausführung des Cartons „die Sirenen", welcher in der Reihenfolge der Wandbilder die neunte Stelle einnehmen sollte. Doch widmete er den grössten Theil seiner Zeit wie der jüngste Künstler den ernstesten und eifrigsten Studien, und während derselben empfand er wiederum die ganze Zaubermacht, welche Italien auf jede poetische und künstlerische Natur ausübt. Schwer nur riss er sich vom geliebten römischen Boden los und kehrte nach Deutschland, nach Weimar zurück, wo er nun zur letzten Umarbeitung, zur Ausführung seiner Bilder in der Gestalt schritt, in welcher sie die Wände des künftigen Weimarischen Museums schmücken werden. Während unglaublich kurzer Zeit vollendete er jetzt die Darstellungen, welche mit den schon in Rom ausgeführten „Sirenen" den Cyclus von sechzehn (vier breiten und zwölf schmäleren, in der Höhe gleichen,) Bildern ergeben. In diesen sechzehn Compositionen hat Preller ohne alle Frage das Hauptwerk seines ganzen so reichen und ächten Künstlerdaseins geschaffen, und schon im Carton und ehe ihnen noch der letzte Zauber, der der Farbe verliehen ist, darf mit vollem Recht gesagt werden, dass hier die reine Höhe künstlerischer Vollendung, soweit sie überhaupt erreichbar ist, zweifellos erreicht sei. —

Wie selten in Werken der Landschaftsmalerei und der Kunst überhaupt, vereinigt sich in den sechzehn Odysseebildern Prellers die reinste und treuste, die frischeste und unmittelbarste Naturwahrheit mit einem strengen Styl, der über jede Zufälligkeit erhaben, dem Cyclus dieser Landschaften historisches Gepräge verleiht, der auf Alles verzichtend, was nicht dem Ganzen dient, beim vollsten Reichthum der Phantasie die geistige Einheit, die harmonische Schönheit überall wahrt. Die einzelnen Bilder zeigen uns „den Abzug von Troja", „die Kikonenschlacht", „den Abzug von der Höhle des Cyclopen", „den Steinwurf des Cyclopen", „Odysseus auf der Jagd auf der Insel der Kirke", „die Verwandlung der Gefährten durch Kirke", „Odysseus empfängt von Hermes das Moly", „Odysseus in der Unterwelt", „die Sirenen", „die Tödtung der Heliosrinder", „den Abschied von Kalypso", „Leukothea", „Odysseus und Nausikaa", „Odysseus Ankunft auf Ithaka", „Odysseus bei Eumaios und

die Rückkehr des Telemach", „Odysseus und Laertes". In der That ist jedes dieser Bilder „eigenartig und reich, jedes neu, zutreffend und überraschend. Aus der in Trümmer gesunknen Stadt, aus Verwüstung und Zerstörung heraus tritt in ungebrochner Energie der Held den Zug zur Heimath an, vorüber an den öden Kikonengestaden, führt uns der Künstler zu dem fruchtbaren aber unwirthlichen Cyklopenlande. Drohend, wie der ungeheuerliche Polyphem, der mit dem gewaltigen Felsblock den Helden und seine Gefährten zu zertrümmern vermöchte, steigen über ihm die grotesken Linien der vulkanischen Gebirge herauf, denen eine Rauchsäule zu dem unheimlichen Gewölke dos Himmels entquillt. In zauberischer Stille entfaltet die Natur auf der Kirkeinsel ihren Reichthum, die Ueberfülle einer üppigen Vegetation, ein mässig bewegtes, aber doch manichfaltiges Terrain, das hier und da die Spuren einer nachbauenden Menschenhand verräth, umgiebt den Palast der Zauberin, der im zitternden Glanze abendlichen Sonnenscheins daliegt und hinausführt auf eine freundliche meerumsäumte Ferne. Düster und in unholder Oede ragen daneben die starren Felsen der Unterwelt empor, recht gemacht, um in ihren Grenzen ein trauriges Schattendasein zu beherbergen; grausige Wasser stürzen in die Tiefe, aber von allen Schrecken des Todes unberührt steht der Held, mit Begier des Sehers prophetischen Worten lauschend. Unwirthlich steigen die Felsen der Sirenen aus den Wogen, und an den grossartigen Ufern Thrinakias entladet der Himmel seine Schrecknisse, eine furchtbare Drohung für die Frevler, denen auch Odysseus warnend erscheint. Einsam finden wir den Helden an Ogygias Gestade wieder, wunderbar hat der Künstler das sehnsüchtig Verlockende wiederzugeben gewusst, was in dem leise antreffenden Wellenschlage des Meeres liegt und was unwillkürlich unser Auge dem des Helden folgen lässt. Noch einmal entfesseln sich alle Gewalten der Elemente gegen ihn, des Himmels Blitze zucken aus furchtbarem Gewölk hernieder, die Grundvesten des Meeres sind erschüttert. Aber die drohende Woge gipfelt in der hilfreichen Göttin Leukothea, die wie in organischer Nothwendigkeit der Krone der Wellen entsteigt und dem Helden den rettenden Schleier beut. In solcher grossartigen Culmination scheint die Macht der dämonischen Gewalten gebrochen, in morgendlicher Pracht grüsst den geretteten Helden Meer und Gestade von Scheria und wie die Göttin all' dieser freundlich gastlichen Natur steht Nausikaa des Alkinoos Tochter vor ihm. Heiter

begrüsst alsdann den schlafenden Helden das heimathliche Gestade, sonniger Glanz ist über Himmel und Meer und Erde ausgegossen, aber die freundlichen Begleiter legen Odysseus im Schatten des Oelbaums nieder. Von da führt das nächste Bild in die idyllische Stille eines einsam ländlichen Daseins, in welcher ein treuer Diener unbeirrt und ruhig dem Andenken seines Herrn, der Erfüllung seiner Pflicht lebt. Rings um die einfache Wohnung sieht man die Spuren geschäftiger Hand, wohl gehegt lagern die Heerden, andre kommen mit ihren Hirten herbei und Alles trägt das Gepräge eben der gemüthvollen Liebe, die sich im Empfang des jungen Gebieters, in der Aufnahme des in greise Bettlergestalt verborgnen Helden ausspricht. Stiller noch und abgeschiedner ist des Laertes ländlicher Aufenthalt und mit nicht minder wehmüthigem Gefühle, wie der heimkehrende Sohn und Held, weilt unser Auge auf der gebeugten Greisengestalt. Aber wie die Sonne ihr mildes Licht herabzusenden, die Natur in stiller Fülle freundlich zu lächeln nicht aufgehört hat, so schimmert durch die Wehmuth auch dieses Anblicks des Wiedersehens unendliche Freude hindurch, und dankbar den Helden endlich in den rettenden Hafen einlaufen zu sehen, rufen wir mit Laertes aus: Noch lebt ihr fürwahr ihr Götter im hohen Olympos! — So entrollt der Maler mit unerschöpflicher Hand eine Fülle unendlichen Reichthums." *)

Während der Stift des Meisters im Zeitraum von noch nicht zwei Jahren diese sechzehn Cartons vollendete, liess er auch seinen Pinsel nicht ganz ruhen. Im Jahre 1861 malte er eine wunderbar schöne italienische Landschaft „aus der Serpentara bei Olevano" mit Staffage von tanzenden Nymphen, (im Besitz des Herrn von Eichel zu Eisenach,) in allerneuster Zeit aber führte er einige seiner Odysseebilder („Leukothea", „Odysseus und Nausikaa" etc.) in Oel aus. Die rastlose Unermüdlichkeit des Künstlers hielt Schritt mit dem immer reinerem, immer schönerem Gelingen seiner Werke. Ungeachtet des schweren Verlustes, welcher ihn im Jahre 1862 durch den Tod seiner trefflichen edlen Lebensgefährtin betraf, hat sich der Meister die volle Frische und Kraft, die Jugendfülle seines Geistes und seines Strebens zu bewahren gewusst, so dass Deutschland von ihm nicht nur eine meisterhafte Farbenausführung der herrlichen Odysseebilder, sondern zweifelsohne noch mehr als ein vorzügliches Werk erwar-

*) *Richard Schöne*, Friedrich Prellers Odyssee-Landschaften. (Leipzig 1863.) S. 33.

ten darf, welches dem vollen Lorbeer des grosssn Künstlers manches Blatt, und dem unvergänglichen Gute, das Prellers Leistungen für uns sind, manches Juwel hinzuzufügen vermag.

Andreas Achenbach.

Unter den Künstlern der Düsseldorfer Schule, welche sich ausschliesslich der Landschaft zuwendeten, gewannen J. W. Schirmer und Andreas Achenbach bald den höchsten Ruf. Der letztre, von Haus aus mit einer glänzenden Begabung und ebensogrosser künstlerischer Energie als Leichtigkeit des Schaffens ausgerüstet, schwang sich nicht nur an die Spitze seiner Genossen, sondern musste bald als der grösste und gewichtigste Vertreter der naturalistischen Richtung in der deutschen Landschaftsmalerei betrachtet werden. Achenbach zählt zu jenen Künstlern ersten Ranges, denen auch der unbedingteste Anhänger einer anderen Richtung die höchste Anerkennung nicht zu weigern vermag. In jedem Betracht darf er als einer der Meister gelten, deren beste Werke den Ruhm der deutschen Kunst nicht nur in der Gegenwart erhöht haben, sondern auch in ferner Zukunft Zeugniss für ihn ablegen werden.

Andreas Achenbach ward am 29. September 1815 zu Cassel geboren, siedelte aber mit seiner Familie in frühester Jugend nach Düsseldorf über, wo sein gleichfalls als Künstler bekannter Bruder Oswald im Jahre 1827 das Licht der Welt erblickte. Er widmete sich der Kunst in einem Alter, in dem die meisten Menschen noch kaum an die Wahl eines Lebensberufes denken, empfing übrigens auf Reisen, die er noch in der Knabenzeit mit seinem Vater unternahm, die ersten lebendigen unvergessnen Eindrücke.*) Sie scheinen hauptsächlich Ursache gewesen zu sein, dass der junge Achenbach, obschon er lediglich in den Kreisen und Genossenschaften der damaligen Düsseldorfer erwuchs, nicht völlig in die von diesen betretnen Pfade einlenkte. Bekanntlich liebten die Schüler Schadows eine gewisse

*) *Wolfgang Müller*, Düsseldorfer Künstler. S. 336.

Beschränkung. Wie sie in ihren Historienbildern selten über wenige Figuren hinausgingen, so bannten sie sich in der Landschaft in einige Rheingegenden, und stellten auch hier eine gewisse lyrische Stimmung über Alles. Während nun Achenbach gleich allen Anderen im Rheinthal, an der Ahr und in der Eifel seine Studien machte, bequemte er sich doch nicht zur Auffassung der Andern. Seine frühesten Bilder — Rheinlandschaften wie „das Siebengebirge", „Rolandseck" und „St. Goar" — zeigten einen weit kraftvolleren männlicheren Charakter, als beinahe alle übrigen der Schule. Indessen bedurfte es für Achenbach nach erlangter Reife noch grössrer Reisen und anhaltender Studien, bevor er sich völlig aus dem Bann gewisser Düsseldorfischer Traditionen befreite und in vollster Selbständigkeit seinen eigenthümlichen Platz einnahm.

In den dreissiger und vierziger Jahren wendete sich der Künstler wiederholt zn den Küsten der Nord- und Ostsee, sowie des Oceans. Er verweilte in Holland, Norwegen, Schweden, oft an den einsamsten und abgelegensten Stellen und gewann auf seinen künstlerischen Wandrungen eine Anschauung der Natur des Nordens, vor allem aber des Meeres, die ihn zu einer unglaublichen Zahl von naturtreuen, charakteristischen und mit ungemeiner Energie ausgeführten Küsten- uno Seebildern befähigte. „Achenbach zeigt sich unübertrefflich, wenn er die felsigen Küsten, wie sie namentlich Norwegen bietet, mit dem Ocean verbindet. In solchen Bildern zeigt er wahrhaft gigantische Züge. Der Kampf der im Sturme wild aufbrausenden Wogen mit den schroffen, zackigen Granitmassen, welche sich in Urzeiten daraus erhoben, ist ebenso ergreifend wie gewaltig. Der Zorn des Himmels, der sein Angesicht dabei gewöhnlich mit dunkelgeballten Wolken umhüllt, stimmt durchaus zu diesem Streit auf der Erde, in welchem zertrümmerte Schiffe und zerbrochne Masten als seine Siegstrophäen gegen die Klippen geschleudert werden. — Ebenso grossartig ist der Künstler als Maler der norwegischen Natur aufgetreten. Diese wilden unbesteigbaren Felsenberge und Klippen, diese Föhrenwälder, diese ungebändigten Ströme, die in tausend Wasserfällen über die Berge dahinbrausen, ganze Tannen und Granitblöcke im Sturm mit sich reissend, die ins Land tief einschneidenden Buchten, diese starrenden Eisberge, diese unwirthlichen Haiden, auf denen das Elennthier streift, diese Scenen voll mächtiger ungebändigter Naturkraft, bald wechselnd im kalten düstern Lichte des Nordens, bald mit geheimnissvollen Nebeln

bedeckt, waren ganz und gar geeignet, einen mächtigen originellen Geist zu fesseln." *)

Binnen wenigen Jahren hatte sich die Meisterschaft Achenbachs in der gedachten Richtung entwickelt. Eines der ersten Bilder von ihm, welches das allgemeinste Aufsehen erregte, war sein „Untergang des Dampfers Präsident". Das Schiff dieses Namens war spurlos verschwunden und die Phantasie des Künstlers bemächtigte sich der Annahme, dass es zwischen den Eisbergen, die vom Nordpol in den atlantischen Ocean schwimmen, zermalmt worden sei. Achenbach zeigt uns in seinem (gegenwärtig in der Kunsthalle zu Karlsruhe befindlichen) Bilde, die letzten Augenblicke des Schiffes und die Energie und grossartige Einfachheit, welche er in dieser Scene gewaltiger Zerstörung entwickelt, das Leben seiner Meereswogen, seiner Eisgebirge, zieht unwiderstehlich selbst diejenigen an, welchen der behandelte Stoff zu grausig dünkt. In gleicher Weise dramatisch bewegt, von strotzender Kraft und Fülle der Farben sind verschiedene „Seestürme" des Künstlers. Am bekanntesten ward wohl der „Seesturm" in der Münchner neuen Pinakothek, welcher uns die empörte Nordsee zeigt, gegen die Küste mit einem Leuchtthurm heranrollend. Für noch weit grossartiger und vollendeter muss der „Seesturm an der norwegischen Küste" gelten, welcher eine wesentliche Zierde der Gallerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt am Main ist. —

In eine vollkommen andre Welt, als diejenige, in welcher er heimisch und deren Beherrscher er auf der Leinwand geworden war, trat der Künstler durch seine in den Jahren 1843 und 1844 unternommene Reise nach Italien. Der Aufenthalt daselbst übte niemals ausbleibende Wirkungen. Achenbach, welcher bis dahin das Charakteristische und Wirkungsvolle, unbekümmert um die Schönheit der Linien gesucht und aufgefasst hatte, fühlte seinen nordischen Trotz von den Reizen Italiens besiegt und strebte jetzt auch diese harmonische Natur in seinen Bildern festzuhalten. Es war aber eher ein Lob, als ein Tadel für den Künstler, dass hier sein Pinsel zaghafter, minder keck und bestimmt erschien, als in den Seestürmen, Schnee- und Haidelandschaften, und andern Nordlandsscenen, welche er bis dahin gemalt hatte. Er schuf gleichwohl einige der trefflichsten Bilder, wie der „Aetna", „die Cyklopenfelsen" und

*) *Wolfgang Müller*, Düsseldorfer Künstler. S. 338.

einen „Herbstmorgen in den pontinischen Sümpfen" (in der neuen Pinakothek zu München) theils während seines Aufenthalts in Rom, theils nach seiner Rückkehr.

Achenbach wendete sich bei derselben wieder nach Düsseldorf, wo sein eminentes Talent vom ersten Auftreten an, mit hoher Freude begrüsst worden war und mit dessen Künstlerkreisen er in der engsten Verbindung stand und noch steht. Seine genialen Leistungen gewannen um so raschere Verbreitung, je mehr die fast unglaubliche Produktionsfähigkeit des Meisters ihn in den Stand setzte, auch nach der Seite der Bilderzahl hin mehr zu leisten, wie andere Künstler. Nach Wolfgangs Müllers Bericht bedurfte er oft nur wenige Tage zum Entwurf und zur Untermalung eines grossen Bildes und in der That scheint die Menge der von ihm geschaffnen Bilder nur bei einer ausserordentlichen Phantasie, einem eminenten künstlerischem Gedächtniss und der grössten Leichtigkeit des Pinsels erklärlich. Neben seinen zahlreichen grossen Gemälden fand Achenbach noch Zeit und Stimmung zu humoristischen, satyrischen Darstellungen, wie er denn an den gemeinschaftlich herausgegebenen „Monatsheften" und „Künstleralbums" der Düsseldorfer viele Jahre hindurch betheiligt blieb. —

Achenbachs Bilder erlangten beinahe über die ganze Welt hin einen ausserordentlichen Ruf und der Künstler gehörte in neuerer Zeit entschieden zu denjenigen, welche die reichsten Früchte, die grössten äusseren Erfolge ihres Genies und ihrer Thätigkeit ernten. Wenn es dabei unausbleiblich war, dass ein grosser Theil der Achenbach'schen Werke dem Vaterlande, welches selten die höchsten Belohnungen zu bieten hat, entfremdet wurde, so blieb immerhin ein andrer seiner besten und frischesten Schöpfungen zurück Ausser den schon oben genannten, sämmtlich in deutschen öffentlichen Sammlungen befindlichen Gemälden Achenbachs, besitzt die Arthaber'sche Gallerie zu Wien eine „Schwedische Landschaft", die Ravenè'sche Sammlung zu Berlin eine „Norwegische Winterlandschaft", die Sammlung des Schlosses zu Hannover eine „Holländische Landschaft, die Mündung der Maas" von ihm, welche drei Bilder für ebensoviele Gebiete, auf denen Achenbach Vorzügliches geschaffen, bezeichnend sind. Als ein Meisterwerk ersten Ranges wurde auch jene „Norwegische Sommerlandschaft, Gletschergebirg an einem Fjord" hervorgehoben, welche zu den Anfängern einer städtischen Gallerie in Düssel-

dorf selbst gehörig ist. Es versteht sich beinahe von selbst, dass bei so enormer Leichtigkeit des Schaffens, so ausserordentlicher Sicherheit der Technik, wie sie Achenbach zu eigen sind, viele seiner Bilder in Bezug auf treue künstlerische Durchbildung sich minder auszeichnen. Aber man muss auch Wolfgang Müller beistimmen, wenn er zuletzt von Achenbach rühmt: „nimmt er alle Kraft seines Talentes zusammen, dann sind seine Werke in allen Beziehungen unübertrefflich. Dies ist aber um so mehr der Fall, weil der vollendete künstlerische Gedanke in vollendeter künstlerischer Form zum Vorschein kommt. In seinen besten Bildern ist sein Talent Genie, seine merkwürdig naturwahren Darstellungen sind alsdann durchströmt von einer mächtigen grossartigen Individualität; es blitzt alsdann etwas durch seine Arbeiten, welches ihn über alle Künstler der Schule erhebt." *)

Unter den Charakterköpfen der neuen deutschen Kunst verdient Andreas Achenbach einen hervorragenden Platz und sein Name, im Verein mit einigen andern, mag hinreichen, der Düsseldorfer Schule in der künftigen Geschichte der Kunst eine ehrende Stelle zu behaupten. Der deutschen Kunst aber mögen neben den geistig Höchststrebenden zu keiner Zeit jene frischen kraftvollen Talente fehlen, als deren Repräsentant er mit Recht gelten durfte.

Ludwig Richter.

Ein Künstler, der seines Gleichen nicht hat, ein Künstler von eigenster Art, wie ihn einzig und allein Deutschland hervorzubringen vermochte, der in gewissem Sinne der populärste aller deutschen Maler ist, darf nirgend fehlen, wo die besten Namen unsrer Nation genannt werden. Jedermann weiss, dass der Name dieses Künstlers Adrian Ludwig Richter ist. Derselbe ward im Jahre 1803 als der Sohn nicht bemittelter Eltern geboren. Schon in frühester Jugend gab sich bei ihm der Hang zu treuer Darstellung der Natur kund. Bald bezog er die Aka-

*) *Wolfgang Müller*, a. a. O. S. 340.

demie zu Dresden. Der junge Künstler gesellte sich zu denen, in welchen die Sehnsucht nach einer höheren, edleren Kunst, als die war, welche auf der dortigen Akademie betrieben wurde, wenn auch zum Theil noch ziemlich unbewusst sich regte. Die Lernenden waren ganz auf sich angewiesen, da sie das Treiben der Professoren meist anwiderte. Von dem gewaltigen Umschwunge, von dem neuerwachten Leben auf dem Gebiete der Kunst, von dem Wirken der grossen Romantiker hörte man in Dresden nur, wie von einem fernen Etwas, das draussen vorgeht, und wohin eine unbestimmte Sehnsucht drängte. Die Besseren fühlten das Rechte und Gute, aber sie wurden auf dem Wege dorthin nicht geleitet. Zu ihnen gehörte auch Richter. Er hatte sich der Landschaftsmalerei in richtigem Verständniss seiner Natur und seiner Fähigkeiten zugewendet. Auf diesem Gebiete wirkten damals zwei Kräfte in Dresden, welche jedoch beide ausserhalb der Akademie standen. Es waren diess Caspar David Friedrich, und Johann Christian Dahl. Beide waren auf Richters Entwickelung nicht ohne einen gewissen Einfluss. War dem Ersteren der besondere Vorzug eines künstlerisch gebildeten Auges geworden, das ihn freilich manchmal zu absonderlichen Abwegen führte, so war Dahl ein so strenger gewissenhafter Darsteller der wirklichen realen Natur, dass er, wenn ihm auch feinere Charakteristik und ideale Gestaltungskraft abging, doch durch das überaus fleissige Naturstudium in seinen Bildern hie und da eine ernste, tiefe, immer aber eine gediegene Wirkung erzielte. Ausserdem war der Anblick der herrlichen Landschaftsgemälde auf der Dresdner Gallerie von bildendem Einflusse auf den jungen Künstler. Ausdauernder Fleiss und seltene Energie zeichneten diesen vor Allen aus. Er machte, kaum 20 Jahre alt, eine Reise durch Frankreich nach Nizza und später eine andere in die deutschen Alpen. Durch die Verwerthung der dort gemachten zahlreichen Studien hatte er sich soviel erworben, dass er nach Italien zu reisen vermochte. Im Jahre 1824 bereits finden wir ihn in Rom. Dort traf er mit seinem Landsmann Schnorr zusammen. Diese Begegnung war nicht ohne Einfluss auf seine künstlerischen Anschauungen. Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, eine wie bedeutsame Auffassung der Landschaft der grosse Romantiker in seinen herrlichen zahlreichen Studien kundgegeben habe. Er namentlich wies den jungen Richter zum erstenmale klar auf den innigen Zusammenhang von Natur- und Menschenleben hin, indem er ihm zu einer Landschaft von Amalfi eine Staffagengruppe

zeichnete, welche mit dem Geiste und der Haltung der umgebenden Natur so verwachsen war, dass in ihr derselbe Ton, der durch die Landschaft geht, nur wiederzuklingen schien. Eine grosse Menge bedeutsamer Landschaftsstudien war das Ergebniss von Richters italienischem Aufenthalt. Im Jahre 1828 erhielt derselbe eine kleine Stelle als Lehrer an der Zeichnenschule der Meissner Porzellanfabrik, welche ihm freilich nur die dürftigste Existenz sicherte. Die Liebe in der Auffassung der Natur brachte aber der treffliche Künstler auch in das Vaterland zurück, und er begann jetzt die heimische Landschaft mit ihren tausend kleinen Reizen, in ihrer stillen Einfachheit, in ihrem Ernst und in ihrer Anmuth, in ihren, dem gewöhnlichen Auge verborgenen Schönheiten so fleissig und vollständig zu studieren, wie es kaum ein Künstler vor ihm gethan hat. Im Jahre 1836 wurde er an die Akademie zu Dresden als Lehrer berufen. Mit den ihm zum Theil von frühester Jugend an befreundeten Rietschel, Oehme, Bendemann und Reinick verkehrte er in freundschaftlichster Weise. Auch mit den entgegengesetztesten Naturen wusste er sich zu vertragen, seine milde Gesinnung, sein menschenfreundliches Wohlwollen schliesst allen Hass, allen Neid aus, und so fest und männlich er in seinen Anschauungen, so sittlich streng er in seinen Gesinnungen ist, so ist doch über sein ganzes Wesen ein Zug von Milde und Grazie ausgegossen, wie er nur wahrhaft frommen Menschen eigen ist. Im Jahre 1841 wurde er als Professor der Landschaftsmalerei an der Dresdner Akademie angestellt. Bereits lange vorher hatte er sich verehelicht, im Kreise der Familie fand er sein Glück, doch war ihm der Schmerz nicht erspart, seine Gattin und eine Tochter durch den Tod zu verlieren. Im Verkehre mit seinen Schülern trat seine liebenswerthe Natur voll zu Tage, und es mag unter deutschen Künstlern keinen treueren Lehrer geben, als ihn. Aus früherer Zeit stammen mehrere grosse Oelbilder, unter ihnen die bekannte, im Besitze des Herrn von Quandt befindliche Ueberfahrt eines Kahns über den Fluss (Motiv von Schreckenstein bei Aussig) ein Bild, über welchem aller Zauber der Reiselust ergossen ist, und der dem Dresdner Museum gehörige „Brautzug“, der aus dem grünen dunkeln Walde heraustritt, in das blühende, üppige Wiesen- und Hügelland mit seinen fernen Burgen und Städten, und dem lustigen blauen Himmel darüber, der sich widerspiegelt im frohrauschenden Wasser. Beide Bil-

der sind von einem Geiste durchweht, der sich am besten mit dem Eichendorff'scher Romantik vergleichen lässt.

Wenn auch in Richters Oelgemälden, deren er im Verhältniss zu seinem bewundernswerthen Fleisse nicht viele hervorgebracht hat, häufig zu bemerken ist, dass die Zeichnung fast allzusehr vorwiegt, der Gesammtfarbenton von einem zu schweren consistenten Grün und Braun beherrscht wird, seinen Bildern nicht immer die leichten, freien und zarten Lufttöne, wie sie in der Natur das Auge entzücken, eigen sind, so ist doch seine Bedeutung gerade als Landschaftsmaler nicht zu unterschätzen und weit hervorragender, als Manche anzunehmen scheinen. In der Art und Weise der Auffassung der Natur ist er für die ernster Denkenden in vielfacher Hinsicht Führer und Lehrer geworden. Es ist die unbedingteste Treue, verbunden mit einer bewunderungswürdigen Schnelligkeit, das Schöne in jedem Ding, sei es auch noch so gering, zu erblicken und festzuhalten, welche einen unberechenbaren Einfluss auf die nachstrebende Generation der Landschaftsmaler, mehr aber fast noch auf den grössten Theil der Gebildeten unseres Volkes ausgeübt hat. Wenn der Naturalismus in dem Streben, die Dinge, so wie sie sind, darzustellen, häufig dasjenige, was der menschliche Geist in sie hineinlegt, wie sie ihm erscheinen, gänzlich bei Seite wirft, und dadurch eine Untreue gegen diesen Geist der Auffassung begeht, wenn dagegen der Idealismus vorwiegend die Natur dem menschlichen Geist, und dem Schönheitsgefühl nach bestimmten, hergebrachten Gesetzen und Regeln unterordnet, wobei sich nur die grossen Talente, die wahrhaften Meister, nicht aber die Minderbegünstigten und die Nachahmer volle Freiheit und Frische zu bewahren vermögen, so beruht Richters Bedeutung gerade darin, dass er mit künstlerischer Liebe überall das Schöne in der Natur zu finden weiss, und dasselbe gerade so, wie es sich in seinem Geiste widerspiegelt, treu und naiv, nicht nach hergebrachten Regeln, sondern seiner individuellen Natur gemäss, idealisirt wiedergiebt. Daher vermag er mit seinen Landschaften das Herz mehr zu erwärmen, als selbst berühmtere Meister auf diesem Gebiete es mit ihren Werken vermocht haben. Dennoch beruht seine ganze und volle Bedeutung nicht in der Landschaftsmalerei. Sein eigentliches Lebensziel war ein anderes. Er war dazu berufen, alle die goldige Fülle, die in unserm deutschen Leben, in Menschendasein und Wirken, in Haus und Feld, zwischen Hecken und Zaun,

in Garten und Gefild, in engen Strassen und auf hohem Berg, zwischen Gräbern und heiteren Wolken, in den tiefsten Spalten des liebenden Gemüths, und auf dem sonnenklaren Antlitz lachender Kindheit, in den Zähren der Armuth, und in behaglicher Wärme bürgerlichen Wohlseins, in Märchen und Sagen, in Kinderlied und ernstem Gebet, in tausend Aeusserungen der zauberreichen Kleinnatur, in Land und Leuten noch vorhanden ist, mit unvergleichlicher Liebenswürdigkeit und mit entzückendem Griffel festzuhalten, kurz „eine Naturgeschichte deutschen Landes, deutschen Volkes zu zeichnen, treuer und lebendiger, als es die geistreichste Feder vermag." Auf diesen Weg wurde er zunächst hingeleitet durch das Anschauen verwandter Bestrebung. Er sah nämlich einst Zeichnungen des Grafen Pocci in München zu Kinderliedern, und erkannte alsbald, dass auf diesem Wege sein eigentlicher Beruf liege, erleichtert wurde ihm das Betreten dieses Wegs durch den kunstsinnigen, trefflichen Verleger Georg Wigand in Leipzig. So entstanden denn zunächst Illustrationen zu Volks- und Studentenliedern, zu Grimms und zu Musäus und Anderer Volksmärchen, die Bilder zur „schwarzen Tante", und zum „Landprediger von Wakefield", vor allem die köstlichen Zeichnungen zu Hebels „alemannischen Gedichten", die Beiträge ferner zum ABC.-Buch für grosse und kleine Kinder, zur Ammenuhr, zu Christenfreud in Lied und Bild, ferner die Zeichnungen zu Shakespeare, das Goethe-Album; die Bilder zum Vater unser, zur Glocke, der Sonntag. Freilich sind diese Schöpfungen alle, die wir nicht in ihrer chronologischen Folge, sondern mehr nach ihren verschiedenen Gruppen angeführt haben, und von denen ein grosser Theil in dem sogenannten „Richter-Album" gesammelt ist, nicht von gleichem Werth. Es ist zu bemerken, dass es dem Künstler nicht völlig verliehen ist, sich in das Wesen eines andern Geistes, der ihm nicht sehr verwandt ist, zu versenken, dass ihm ferner die Ausdrucksfähigkeit für gewaltige Leidenschaften abgeht, wenn auch sein Sinn für die tragische Situation an sich empfänglich ist. Die Beschränkung, die ihm ein anderer Geist, eine andere Phantasie auferlegt, scheint dieser Künstler nicht immer vertragen zu können, darum sind seine vorzüglichsten Leistungen diejenigen, in denen er sich die Stoffe selbst ausgewählt hat, wie sie ihm das frische Leben um ihn und in ihm bot, kurz, wenn er aus dem Quelle des Lebens mit seinem klaren Auge, seiner unerschöpflichen, so zu sagen sonntäglichen Phantasie schöpfte. Dann entzückt er jedes Herz. Werke

dieser Art sind sein „Beschauliches und Erbauliches“ und sein „für's Haus“. „Wo sollte man anfangen, und wie enden, wollte man Bericht geben von dem hier aufgeschichteten Reichthum der Kunst, von der Lieblichkeit, der Schönheit, der Mannichfaltigkeit der Darstellungen.“ Bald werden wir in das Behagen der Genügsamkeit, in die Seligkeit der Liebe, in das Glück des häuslichen Friedens eingeführt, bald nehmen wir an frohen Familienfesten Theil, bald an Tagen der Trauer, bald feiern wir die ersten Frühlingstage auf dem Land, bald begrüssen wir mit alter Sitte den Weihnachtsmorgen; nun sehen wir die Kinder in der Kinderstube, nun bei ihren Spielen, nun in Regungen der Wohlthätigkeit, nun in der freiem Natur, und in der Lust und dem Uebermuthe der Jugend. Und immer neu und tausendgestaltig, wie das Leben ist seine Phantasie; und in allen Gestalten ist Seele, und bewegt sie bis in die letzte Spitze der Finger; was er auch giebt, — es spricht znm Gemüth; denn er ist selbst ganz Gemüth; er kennt die zartesten Regungen des Geistes, und ihren mannichfaltigen Ausdruck bei allen Altern und Geschlechtern, auf allen Bildungsstufen, bei jedem Individuum. Und nicht nur bei den Menschen. Man sehe seine Hunde und Hündchen, seine Katzen! die Hühner, Enten und Gänse, die Schwalben und Spatzen! Ja, hat er irgend etwas unbeachtet gelassen? Seine liebende Beobachtung schliesst die Biene und den Schmetterling nicht aus; die Pflanzen, die Bäume nnd Gräser, alles was blüht und grünt, die Landschaft mit Berg und Thal, und Fluss und Wald und Aue — wie reizend und wie wahr stehen sie in seinen Bildern! Der Stein am Bach, die gut gehaltene und die verwilderte Umzäunung, das Haus, die Stube, der Heerd, es ist alles in voller Wahrheit da, was Menschen-Sinn und Menschen-Fleiss und Menschen-Liebe hervorgebracht und geordnet; was durch seinen Theil an geistiger Belebung zum Gemüth spricht. Freilich ist im Leben selbst Alles für Alle vorhanden; aber Tausend und aber Tausende gehen daran vorbei, ohne die Reize zu bemerken, die es bietet, oder ohne die Fähigkeit, es festzuhalten. Das ist die Wundergabe Richters, die Freude und Schönheit des Lebens in ihrer tiefern Bedeutung zu erkennen, und alle ihre Aeusserungen bis in die feinsten Züge mit der Wahrheit der Natur selbst festzuhalten und uns unverwischbar vor Augen zu stellen. Dass ihm aber, ob er scherzt und lacht, oder entzückt und rührt, immer nur die Liebe zu Gott, Natur und Menschheit

Phantasie, Augen und Hand leitet, — das giebt seiner Kunst das Gepräge einer fast unvergleichlichen Liebenswürdigkeit.“ *)

Es ist nicht möglich die grosse Reihe einzelner Darstellungen zu beschreiben. Heben wir darum aus dem reichen Schatze nur einige Bilder, die zum „Sommer“, heraus, um zu sehen, in welcher Weise Richter solch ein Thema abzuspinnen versteht. „Pfingsten“ ist das Eingangsblatt zu dieser Serie. „O du fröhliche, o du seelige, Gnaden bringende Pfingstenzeit“, so jubeln in fast himmlischer Lust die Stimmen der Kinder auf dem blumengeschmückten Chor zwischen Maienbaum, und stattlichem Pfingststrauss. Unter ihnen aber thut sich ein Blick in die herrlichste Pfingstmorgenwelt auf. Aus geschmückter Hütte tritt ein junges Weib, den neugebornen Menschen im Arme haltend, in unschuldvoller Hingabe aufschauend zu Gott und zum blauen Morgenhimmel. Es ist nur ein einfach Bauerweib, aber es liegt in diesem Blicke seeligen Dankes, stolzen Mutterglücks ein Zug von hinreissender Hoheit und Herrlichkeit. Halb neugierig, halb in andächtiger Scheu drängen sich Kinder heran, um den Taufgang anzuschauen und die frischen Blumen zu spenden. In beglückter theils, theils in unsäglich pfiffig-dummer Verschämtheit steht das Brüderlein des Taufkinds in stattlichem Sonntagsstaate neben der Mutter, im Arme die Zuckerdüte haltend. Draussen aber vor dem Frieden der engen Umzäumung des Häuschens wandelt zwischen blühenden Feldern und schattigen Bäumen, die fromme Gemeinde nach der hoch am Waldessaume gelegenen Kapelle. Es glänzt und glitzert auf Wiesen und Hang, am rauschenden Bronnen trinken und spielen die Tauben, und das prunkende Tulpenbeet wird von Bienen umsummt. Wer je ein deutsches Herz dem lächelnden Sommersonntagmorgen entgegengetragen, der fühlt dem geliebten Künstler diess Bild nach. „Rosenzeit“ führt uns in ein kleines Hausgärtchen, das über der Mauer der alten Stadt, an dem Berge angelehnt ist. Köstlichen Schatten gewährt die Hollunderlaube mit dem Rosenbaum daneben. Darin sitzt ein Mädchen, das sein ganzes Herz voll Liebe in den Rosenkranz zu weben scheint. O erstes Liebesglück, wie umrahmst Du mit goldenem Scheine, mit unendlichem Zauber ein jedes Menschenbild! Ueber die Thürme und Mauern der Stadt hinweg sieht man mit dem Kätzlein auf der Brustwehr in's weite blühende Land, wie

*) *E. Förster*, Geschichte der deutschen Kunst. Bd V, S. 436.

es in duftger Ferne blaut, und wäre das Leben und Blühen und Glühen, und das heimliche Girren der Tauben, und wäre die Nähe des lieben Bürgerkindes mit dem schlagenden Herzen auf diesem beglückten kleinen Winkel der Erde nicht gar zu köstlich, erklängen nicht die Töne der Flöte vom nahen Dachfenster da drüben gar zu weich und seelig in der stillen Sommermorgenwelt, so möchte es Einen schon fortziehen dort hinaus, in die weite, weite Welt. —

Die folgenden Blätter, „das Märlein vom Rothkäppchen" und von „Hänsel und Grethel", führen uns in die deutsche Waldnatur mit ihren frischen und zugleich geheimnissvollen Zauber hinaus, während die „Mittagsruhe im Korn", ein kleines Stück Rain zwischen hohen Aehren zeigt. Bruder und Schwester sind entschlafen, fast entsinkt dem hingelagerten Buben die angegessene Brotschnitte und der gepflückte Strauss von Feldblumen. In dem dahinter stehenden Kinderwagen ist das kleine Brüderchen erwacht, und guckt über den Rand des Wagens lugend — man fühlt, das wird des Kleinen erste Kindheitserinnerung bleiben — staunend einer Häsin mit ihrem Jungen zu. Die Alte ist fast ebenso erstaunt über das plötzliche Auftauchen des sonderbaren Rundköpfchens im Wagen, und macht ein Männchen. Auf den Halmen wiegen sich beruhigt die Vögel, während, durch die Stille ringsum verlockt, ein Wiesel seinen Schlupfwinkel verlässt.

Das Vergnügen des Philisters an gewitterschwülem Sonntagsnachmittag schildert die „verunglückte Landparthie", während „Waldeinsamkeit" uns an den Rand eines dunkeln Waldes versetzt, in welchen ein verlockender Steg über den Wald hinweg und an der riesigen Eiche mit dem Crucifix vorüber hineinführt. Rehe haben sich aus dem Walde heraus an den freien Bergesrand gewagt und äugen von der Höhe hinab in's Thal. „Ei, jagt mir doch die Spatzen fort" führt in eine ausgelassene Gesellschaft lieber erfindungsreicher Näscher auf und unter dem schattigen Kirschbaum ein, während man in der Ferne in der sonnigen Gegend zwischen den Kornfeldern Spatziergänger geruhsam dahin wandeln sieht. Auf der „Kunstregel" erblickt man wandernde Künstler im Schatten des Waldrandes ausruhend, zeichnend und singend, während unmittelbar im Vorgrunde ein schönes Kind der Natur aus der reichlich strömenden Quelle frischen Trunk sich schöpft, auf der entfernteren Strasse aber ein heiterer Wanderer mit seinem Liebchen im Mühlenthale dahinzieht. In

der Zeichnung ist der Gedanke ausgesprochen, dass die Schönheit überall und zu allen Zeiten in der Natur zu finden ist, wenn nur wir ihr den rechten Sinn entgegentragen.

„Auf dem Dorfkirchhof" ist eine der lieblichsten Idyllen, welche je aus der Hand eines Malers hervorgegangen. Wie jubelt das kleine Völkchen auf den erhöhen Platz vor der Kirche zwischen den schnörkeligen Grabsteinen. Tiefster Schatten der Nachmittagssonne liegt in der laubreichen Linde auf dem Kirchhofe, während weiter dahinter über dem Städtchen der goldene Schein voll ausgebreitet ruht. Unten an der Treppe zu dem Kirchhof erblicken wir das greise Haupt des Kirchners, der gebeugt am Stabe dahinschreitet, und wohl eher an sein dunkles Bett in der kühlen Erde, als an das sonnige blühende Fleckchen da über ihm, voll Gräser und Blumen, mit singenden, tanzenden und jubilirenden Kindern denkt. „Der Abend ist das Beste", zeigt einen Alten. Buch und Brille hat er bei Seite gelegt, dagegen die Tabaksdose hervorgeholt. Er sitzt behaglich in der kühlen Laube. Zu seinen Füssen spielen die Enkel mit den Hühnern, deren Bewegungen ein Mops missgünstig zuschaut, ein kleines Mädchen — eine geborne Kellnerin — bringt dem Grossvater anstellig den Krug mit kühlem Trank und die lange Thonpfeife.

„Das Ständchen" ruft die süssen Klänge eines Sommerabends mit aufgehender Mondespracht, und all' seinem Sehnen in der Seele wach, während uns das „Abendlied" ergreifend die Stille und das Glück der Sommernacht schildert. Wir blicken in eine arme Hütte, drin liegen auf Stroh Mann, Weib und Kind; sie haben sich abgemattet den Tag über, die Sense, die an der Pfoste hängt, deutet auf die Arbeit hin, sie haben wohl auch manche Thräne geweint, jetzt ruhen sie, wie der treue Hund neben ihnen, behütet von dem, der nicht schläft, und dessen Lob die Engel über der Hütte leise in den stillen Nachthimmel hinaufsingen. Von Mondenschein übergossen, rauscht vor der Hütte der Bronnen, hoch ragen die dunkeln Bäume darüber in die Höhe, auf dem Felde jenseits des Thales stehen schon die Garben, und in duftiger Ferne träumt der See im Scheine des Vollmondes.

Mitten in der Sommernacht und im Prangen und Glühen der farbigen Blumen entsteht der Gedanke an den Tod, an das Ende aller Herrlichkeit, der so schön in dem alten Liede „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod" ausgeprägt ist. Ihm ist das nächste Bild gewidmet, das aber in

symbolischen Gestalten zugleich die Wahrheit, dass die Liebe stärker ist, als der Tod, verkündet. Zu der vollen Gewalt eines Hymnus aber erhebt sich der Künstler im letzten Bilde. Am Rande einer Bergeshöhe, grasende Ziegen im Vordergrund, erblicken wir eine frohe Kinderschaar. Die Knaben klettern zwischen Felsgestein und gefälltem Stamme, auf welchem die ältere Schwester munter das jüngste Kind auf dem Arme wiegend sitzt, umher. Mit dem Horne ruft derjunge Hirt hinter dieser Gruppe hinunter ins tiefe Thal, von drüben aber, wo am Bergeshange Heerden weiden, antworten jauchzend die Hirten wieder. Weiter führt der Steg dort drüben zwischen wogendem Korne den Berg hinan nach dem zwischen schattigen Bäumen hervorlugenden Waldkirchlein, hinter dem sich die Felsen in blauen Schatten emporthürmen. Ueber diesen Hang hinweg schaut man aber tief unten im Thale und bis in die blaueste Ferne erglänzend den ruhigen Strom, aus dem sich majestätisch am jenseitigen Ufer die Berge erheben. Noch funkelt die ganze Landschaft erquickt, getränkt von Regen in Millionen diamantener Perlen, über ihr wölbt sich der Regenbogen in doppeltem Glanze und drüber schweben die Engel und giessen Segen des Himmels über diese beglückte Erde aus. Wir aber rufen unwillkürlich mit dem Alten, der aus der armen Sennerhütte getreten ist, und dankend im Anblicke dieses Segens die Hände gefaltet hat: „Du krönest das Jahr mit deiner Güte, und deine Steige triefen von Fett. Es triefen die Anger der Weide: und deine Hügel schmücken sich mit Lust: die Triften bekleiden sich mit Schafen, und die Auen hüllen sich in Korn: Sie jauchzen und singen.“

Leider ward der fleissige Künstler durch leidende Augen in neuester Zeit oft verhindert, so zu schaffen und zu arbeiten, wie er gern möchte. Was er aber hervorbringt, Alles trägt den Stempel unvergänglicher Jugend, das Zeichen ächten Künstlergeistes an sich. Seine Zeichnungen sollten in keinem deutschen Hause, in welchem es sich nicht bloss um die tägliche Existenz handelt, fehlen, sie sind ein wahres lebendiges Zeugniss von der Klarheit, Kraft und Gesundheit unseres Volkes, deren wir uns erfreuen mögen. Wenn auch dem Künstler die Regungen gewaltiger Leidenschaften meist keinen Vorwurf zu seinen herrlichen Schöpfungen bieten, ja ihm deren Darstellung nicht einmal gelingt, so ist doch darum in seinen heiteren Idyllen kein Zug von süsslicher Schwäche zu

finden, diese Frauen, die sich bei ihm im friedlichen Dasein bewegen, sie können wir uns wohl auch denken, wie Goethes Dorothea, mit dem Säbel in der Hand, diese tüchtigen Bursche, diese biedern Männer, sie sind im Stande, todesmuthig eine Schanze zu erstürmen, und die geliebte Vatererde, die der Künstler, wie kein Anderer, zu schildern vermocht hat, mit ihrem Blute zu vertheidigen. Deutschland hat die Pflicht, in solchem Meister einen seiner besten Söhne, einen seiner liebsten Künstler zu feiern. Sein Schaffen und Wirken ist eine neue Gewähr für die Zukunft deutscher Kunst! Möge sie sich herrlich und gesund entfalten und wachsen!

Bayerische Staatsbibliothek München

Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Stern, Adolf, 1835-1907 / Stern, Adolf, / Oppermann, Andreas,

Das Leben der Maler Nach Vasari und neueren Kunstschriftstellern für Kü
nstler und Kunstfreunde bearbeitet

Bd.: 2.

Leipzig 1864

Art. 276 km-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258804-6